ASGER JORN OG 10.000 ÅRS NORDISK FOLKEKUNST



NATIONALMUSEET

SILKEBORG KUNSTMUSEUM



Indhold

Forsidens illustration: Asger Jorn, Tegning efter brakteat fra Ågedal.
Frontispicen: Asger Jorn på helleristningsfelt ved Værnes, Norge 1965.
Omslagets side 3: Fra efterskrift til Folkekunstens Didrek (1973).
Bagsidens illustration: Detalje af portal. Hemsedal Stavkirke, Norge. Nu i Universitetets Oldsakssamling, Oslo.
Slutvignetten side 56: Asger Jorns tegning af grafitti, Gol Stavkirke, Norge.

Fotografer: *Gérard Franceschi*: Frontispice, 5, 7, 8, 14, 15, 26-31, 34, 35, 37 n., 38, 39, 41, 43, 44, 46, 47 og omslagets bagside.
Lennart Larsen: 13, 16, 25, 33.
Dorte Lorentzen: 38. *Poul Pedersen*: 37.

Udgivet i anledning af udstillingen ASGER JORN OG 10.000 ÅRS NORDISK FOLKEKUNST på Nationalmuseet, 15.11.-9.2.1995-96 og på Silkeborg Kunstmuseum 3.3.-27.5.1996.

Udstillingen er støttet af Nordisk Kulturfond, Statens Museumsnævn, Kulturby 96 og Silkeborg Kommune.

Udstillingen og kataloget er tilrettelagt af Troels Andersen og Tove Nyholm.

Trykt hos Arme & Ben, Søborg
Sats: Leif Bærtelsen, Søborg
Repro: Laser-Z House, København

Silkeborg Kunstmuseums Forlag/SISV 1995.
ISBN 87-8793255-5

Indledning

"Alt er muligt for den, der drømmer længe, der drømmer, mens han arbejder", skrev den franske forfatter Gaston Bachelard til Asger Jorn i 1959. Gennem mere end tredive år drømte Jorn om at kunne dele sin dybe kærlighed til den ældste nordiske kunst med andre.

Han ville skabe et imaginært museum, som den franske forfatter André Malraux havde gjort det i form af en række bøger om kunst fra hele verden. Kunst der ikke lader sig flytte, som ikke skærmes af museernes mure. Jorn ville forene helleristningerne på klippefladerne i Norge, Sverige og på Bornholm med landsbykirkernes relieffer og skulpturer, jægernes amuletter og ristninger i den ældste stenalder med vikingetidens rigt ornamenterede dragtsmykker. Han ville afdække nye sider af den lange nordiske billedtradition.

Som Malraux ville Jorn bruge fotografiet på en ny måde. Det skulle ikke blot nøgternt registrere tingene som i de hidtidige videnskabelige værker. Det skulle sammenføre de geografisk vidt spredte værker, og gennem detailgengivelser under gunstige lysforhold vise sider af værkerne, som øjet ellers ikke ville opfatte. At små ting blev gjort store betød mindre, for som Jorn bemærkede, kæmpehøje og andre store monumenter blev jo alligevel reduceret i størrelse. Gengivelserne dannede deres egen billedverden.

Det første forsøg på sammen med P.V. Glob at udgive en populær fremstilling af den olddanske kunst mislykkedes. Under arbejdet stillede Jorn sig mange spørgsmål om betydningen af de figurer og motiver, han mødte bl.a. i guldhornenes relieffer. Han udvidede sin søgen til et selvstændigt studium, hvor han benyttede en sammenlignende metode, som han håbede ville bringe ny viden om de mange gådefulde figurer, som arkæologer og kunsthistorikere ikke formåede at tolke. I 1957 udgav han bogen Guldhorn og Lykkehjul, der fremlagde hans foreløbige resultater.

Omkring 1960 begyndte Jorn at samle en kreds af nordiske videnskabsmænd omkring planerne for en storslået bogserie, der efterhånden voksede ud til at omfatte toogtredive planlagte bind, spændende over kunsten i Norden fra oldtid til sen middelalder og nyere tid. Han ansatte en af Frankrigs bedste fotografer, Gérard Franceschi, til at arbejde for sig og for det "Institut for sammenlignende vandalisme" som han ikke uden sans for provokation ville oprette. Det skulle være et skandinavisk akademi for forskning i den nordiske kunst, placeret i Silkeborg. Selv ville Jorn planlægge den billedmæssige side af det store bogværk, og han arbejdede også konkret med tilrettelæggelsen af flere bind. I 1965 udgav han som privattryk bogen "Skånes stenskulptur i 1100-tallet" med tekst af Erik Cinthio. Samme år måtte han opgive den store plan, der forblev en drøm. I sine sidste leveår genoptog Jorn imidlertid selv beskæftigelsen med den emnekreds, der så længe havde beskæftiget ham og skrev en række artikler og manuskripter, inspireret af arkæologisk og religionshistorisk nyere forskning, som han forholdt sig selvstændigt og kritisk til. Han så bestandig på fortidens kunst med kunstnerens blik.

I dette hefte er samlet uddrag af Jorns egne tekster, fra den første, planlagte bog om Olddansk kunst til hans sidste, posthumt udgivne bog om sagnhelten Didrek. En fuldstændig oversigt over Jorns artikler og bøger findes i Per Hofman Hansens "Bibliografi over Asger Jorns skrifter" fra 1988.

Forord

Hvorfor må disse bind udgives? Først og fremmest fordi der ikke eksisterer et samlet værk om kunsten i Nordens fortid, og fordi denne mangel har givet omverdenen det indtryk, at vi nordboere er et ukunstnerisk folk.

Men naturligvis er der flere grunde til, at bøgerne skal ud. Jeg tror blandt andet, at de har noget at give, som ingen andre bøger har givet. Det er en ambitiøs påstand, og når jeg skal begrunde den, må jeg med det samme sige, at jeg ikke har opdaget mange nye ting i fortiden, som forskerne ikke allerede har beskrevet. Men jeg mener, jeg har opdaget noget nyt ved tingene: Jeg tror, jeg kan sætte dem ind i et billede og vise, at de er led i en rig universel sammenhæng - og lykkes det for mig at nå dette mål, da er værket lykkedes.

Jeg mener, en kunstner har forudsætninger for at gøre dette stykke arbejde. Videnskabsmand er jeg ikke, men inden for kunstens område er jeg fagmand. Gennem min kunst har jeg lært at se og finde meningsfyldte sammenhænge, hvor andre måske ikke ser dem. Giver disse bøger noget nyt, da er det en kunstners syn på fortiden.

Fortiden har jeg fundet på lange rejser. Igennem en årrække har jeg rejst fra sted til sted sammen med fotografen Gérard Franceschi og set ting, jeg ikke troede eksisterede. Sammen har vi brugt vore øjne og i en dobbelthed af søgen efter fotografiske motiver og efter kunstnerisk mening fundet frem til billederne. Efterhånden er antallet af fotografier vokset, og foreløbig har vi 20.000 billeder om et tidsafsnit, der omspænder 10.000 år. Billederne siger noget, som bøgerne vil komme til at fortælle: at fortidens nordiske kunst også forklarer nutidens nordiske kunst, at den inderste mening i denne kunst er det sind, som ligger bag alle tingene, gennemtrænger dem og gør dem dybt personlige. Denne sinds-udstråling siger os, at det ekspressionistiske begreb er en tilstand, som det har været naturligt at færdes i gennem hele vor lange fortid, og at vi i Norden er forblevet i denne tilstand under rejsen op til nutiden.

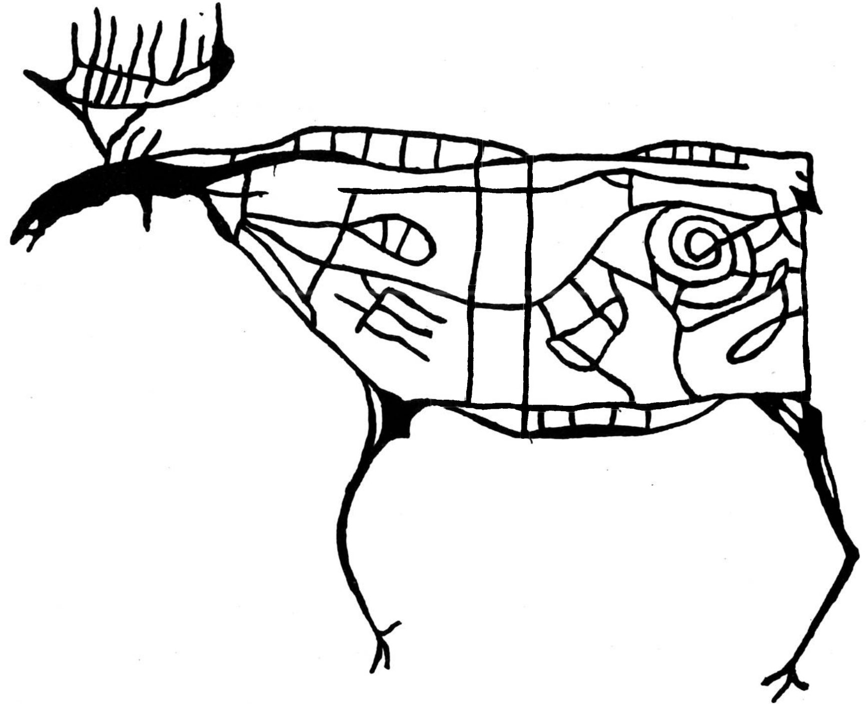
Igennem lang tid troede jeg, at jeg var den eneste, der havde fået fat i dette begrebs nerve, men under mine studier opdagede jeg, at jeg arbejdede videre på et grundlag, som allerede var angivet af danskeren Julius Lange og af svenskeren Johnny Roosval.

Men der var blot ingen, som havde benyttet sig af dette allerede eksisterende fundament. Måske fordi det er vort eget. Måske fordi vi altid måler vor egen kultur i forhold til afstanden til Paris, Rom og Akropolis. Gennem århundreder, ja måske årtusinder, har vi i Norden lidt af en beundrende mindreværdsfølelse over for middelhavs-landenes frembringelser. Derfor har kunsthistorikerne betragtet vore ting som udtyndinger af noget allerede eksisterende. Men vor kunst er ikke provinsiel af væsen. Den har sit særkende. Man kan se, hvordan folk igennem århundreder har bevaret og beskyttet tusinder af kunstneriske arbejder ud over landene ud fra en klenodiefølelse, som røber, at tingene er de fattige folks vidunderlige skatte. Når man betragter disse anonyme skulpturer ved kirkedørene, døbefontenes tunge relieffer, bautastenene på åben mark og træværkets ormeslyng, der bliver ved i et evigheds-ornament - så slår det en, at kunsten er blevet dyrket som noget enestående, og at kunstnerne har investeret følelsen for det enestående i deres værker. Det er ikke en provinsiel udtynding af kulturen sydfra, man møder her, men karakterfulde udtryk for egnens og landsdelens særpræg. De er blevet til netop på dette sted, under disse livsvilkår og blandt disse mennesker og skabt netop for dem. De er tegn, som man tillægger kultisk, mytisk, magisk, menneskelig og kunstnerisk betydning, og henover århundrederne mærker vi stadig, at de repræsenterer selve det enestående, omend på en mærkværdig stilfærdig måde.

Når kunstværkerne mange gange virker beskedne af størrelse, skyldes det ikke mangel på håndværksmæssig formåen, men foragt for det overdimensionerede, det overindustrialiserede og det skematiske, for kunstnerisk reklame uden dækning. Man vil ikke arbejde længere end følelsen rækker, for at tingene ikke skal miste deres indhold og kunsten sin mening. Derfor oplever man kun sjældent det prangende pompøse, og denne intime beskedenhed rummer den menneskelige rigdom, der karakteriserer Nordens kunst.

Når vi igennem århundreder har haft svært ved at finde denne rigdom, skyldtes det, at fortiden blev anskuet af akademiske øjne, som var blændet af klassicismen. Men nutidskunsten har åbnet for 10.000 års fortid. Gennem nutidskunsten oplever vi fortiden som noget varmt og nærværende. Som bevidst ejendom.

Olddansk kunst



Ristning fra Åskollen, Skoger, Norge. Jægerstenalder. 6-4000 f. Kr. Asger Jorns tegning.

I 1949 begyndte Asger Jorn at udarbejde manuskript og udvælge billeder til en bog om de ældste tiders kunst i Danmark, som han ville skrive sammen med P.V. Glob. Jorn gjorde i løbet af nogle måneder sin del af manuskriptet færdigt, og Glob udvirkede, at han kunne samarbejde med Nationalmuseets fotograf Lennart Larsen om en række nyoptagelser til bogen. Resultatet heraf blev en serie fotografier, der på en helt ny måde dramatisk iscenesatte oldtidskunstens genstande. Det fælles projekt strandede, men Jorn havde dog udført en fuldstændig opsætning af sin tekst og af billederne frem til og med broncealderens afslutning. Senere brød han manuskriptet op igen, og føjede nye afsnit ind. Det hele endte som et stort fragment, hvorfra de nedenstående afsnit stammer.

Jægerkunsten i Danmark

De ældste billedfremstillinger, der overhovedet findes i dansk kunst, har man prikket eller indridset i hjortetakker og benredskaber fra ældre stenalder. Den ejendommelige følsomhed, der spores i disse streger og prikker over de blankpolerede benflader, synes egentlig uforenelige med vore forestillinger om primitive stenalderfolk, men måske er disse forestillinger forkerte. Hvorfor er disse redskaber fyldt med billeder, hvad betyder de, kan vi tyde disse budskaber fra de ældste forfædre, der beboede vort land. Der begyndte vor kunst engang for årtusinder siden. Hvad siger den til os ?

(...) Indridser man på en genstand billeder af dyr, mennesker eller naturkræfter, da vil disse billeder give den dekorerede genstand de afbildede figurers kraft og egenskaber. Den moderne rent fladeudfyldende ornamentik vi benytter idag rent æstetisk uden dybere mening er et resultat af skriftsprogets specialisering og et ganske ukendt fænomen for naturfolk, hvis ornamentik samtidig er deres skrift, d.v.s. knyttet til deres begrebsverden som udtryksform, så ethvert liniesystem får en bestemt mening og hensigt.

Ravfigurerne

Finder man i redskabsdekorationerne ingen direkte forbindelse med den almindelige jagtmagi, så synes der dog alligevel at være

en kontakt med disse emner i de små dyreskulpturer i rav fra denne periode.

Alene vore perlekæder viser, hvor stærk en tiltrækning de rige ravforekomster har haft på vore forfædre ved kysterne i de ældste tider. Senere skulle det i broncealderen blive den store eksportvare, der betingede vor rigdom på sydens bronce. Let at bearbejde og skønt i sin gyldne transparens har dette stof været selvskrevet til smykker og amuletter. Det er dog tvivlsomt om de her afbildede fire småfigurer har haft denne anvendelse. I deres enkle plasticitet gir de, tilsyneladende fremstillende en gås, et vildsvin, en bjørn og endvidere et ubestemmeligt dyr, et flygtigt billede af jægerens interessesfære. Et ejendommeligt forhold er det, at nogle af dem bærer tydelige brandmærker, ja den ene af dem er næsten opbrændt. Dette kunne give formodning om, at de snarere end at have været amuletter kan være blevet ofret i en slags bålceremoni i forbindelse med et jagtritual, og derfor efterladt halvt fortærede i bålets gløder. Dette lyder mindre usandsynligt, når man betænker, at ravet som den vellugtende harpiks utvivlsomt har været anvendt som røgelsesofre op gennem oldtiden.

Udprægede amuletter er derimod nogle ravsmykker med borehuller til bæresnore. De har også indridset figurer på deres enkle flader. Interessantest er de seneste fund, hvor ornamentet altid består af horisontale linier med en række vertikale frynser. Mange teorier er fremkommet om tydningen af disse kamlignende figurer. Skulle det være fremstillinger af korn med forbindelse til agerbrugsfolkenes Menhirs i Frankrig måtte frynserne vende den anden vej. Måske den største ravklump kunne påvise et sådant slægtskab, men fundet af tilsvarende ilandskyllede ravfigurer fra Doggerbankerne synes dog at føre deres alder betydeligt længere tilbage. At det skulle være tordensten med fremstillinger af faldende regn kan lige så lidt bevises, og nogen direkte forbindelse med broncealderens kamornamenter kan heller ikke påvises. Problemet ligger her som på så mange andre af denne tids billedfremstillinger og venter på en holdbar løsning, men hvordan løsningen end vil blive, så står det i hvert fald klart, at livet og kunsten i denne periode forbereder en brydning, hvis resultater i løbet af nogle få tusinde år skulle ændre menneskenes livsforhold på jorden i stadig hurtigere tempo hen mod en beherskelse af alt levende på jorden. Nøglen hertil var overgangen til den produktive livsform på basis af agerbrug, kvægavl og håndværk. Denne brydning ændrede ikke alene de materielle og sociale forhold, men hele kunstens væsen.



Figur med opadsvungne ben og en fugl på hovedet. Indprikket i en benkniv. Jægerstenalder 6-4000 f.Kr. Fyns Oldtid, Hollufgård. Asger Jorns tegning.



Hængesmykke af rav med striber. Eising Mose. Danmark. Jægerstenalder, 8000-4000 f.Kr. Nationalmuseet.

Side 6: Bjørn og fugl af rav. Danmark. Jægerstenalder, 8000-4000 f.Kr. Nationalmuseet
Side 7: Ravfigurer. Fugl og dyr. Danmark. Jægerstenalder, 8000-4000 f.Kr. Nationalmuseet.





Yngre Stenalder. Dansk bondekunst

Stendysser og Jættestuer

Stendysserne og jættestuerne, de store gravhøje fra yngre stenalder, som vi finder rundt om i landet, er måske vort folks mest storladne mindesmærker. Med ufattelige anstrengelser har man opbygget disse jætte-monumenter over menneskeligt samarbejde. Det er ikke nogen forfinet kleinkunst, knapt nok en tildannelse, snarere en sammenstilling af stenblokke. Man ser, at mentaliteten har skiftet og kunsten fået nye dimensioner. Ting og billede smelter sammen til en ejendommelig kunstnerisk syntese. Men ikke alene i dysser og jættestuer ser vi dette. Det præger alle forhold. Også billedstilen er blevet en anden. Det fremgår særlig grelt, hvor man på norske klipper har hugget nye helleristninger oven på de gamle fra jægertiden. Dette brede omslag i billedstilen genfinder vi som nævnt også sydpå.

Den nye billedstil

Repræsenterer den nye billedkunst fra Spaniens og Frankrigs første agerbrugsperiode et brud med den gamle naturalistiske tradition fra jægertiden, og ser vi det samme ske på et senere tidspunkt i Norden, og får kunsten i denne periode et tilsyneladende primitivt og abstrakt præg, da er dette ikke udtryk for en forsimpling, men tværtimod for en langt mere kompliceret og rigere kunstopfattelse. Skal denne overgang karakteriseres gøres det tydeligst ved at kalde den overgangen fra en forestillingskunst til en symbolsk kunst.

Efterligning eller symbol

Ved en *forestillingskunst* må vi forstå en kunst, der ser sit formål i at ændre et materiale, så det tilsyneladende bliver noget andet, end det er i realiteten. Lige som en skuespiller ved forklædning, mimik og tale forsøger at omforme sig til en ganske anden person, end han selv ifølge sin natur er, sådan søger man også i det naturalistiske billede så vidt muligt at skjule dettes materielle karakter af ler eller farve for derved at opnå den højeste illusionsvirkning af dyr, mennesker o.s.v. af rent immaterielt forestillingsindhold.

I den *symbolske kunst* eksisterer derimod ikke denne dualisme mellem stof og forestilling. Den er udtryk for en anden og mere indviklet tankegang, idet den i så høj grad som muligt søger at manifestere tingens *egen* eksistens, samtidigt med at den gennem analogier forbinder og parallelliserer denne med *andre* fænomener for at skabe deres syntese. Danseren med tyremasken skal ikke illudere en tyr, men er *både* sig selv og tyren, en mennesketyr, ja hans tyremaske kunne måske endda være lavet af kornstrå, så han bliver en syntese af korn, kvæg og menneske og derigennem en repræsentant for det organiske liv som helhed. På samme

måde kan billedet af f.eks. et hjul i første række være indridset som ornament på et kar for at berige metallets stofvirkning. Det kan endog aftegnes blot som en cirkel uden egere, da alle ved, at det drejer sig om et hjultegn. Samtidig er det ikke blot et hjul, men et billede af den vandrende sol, af menneskeslægtens skæbne i led for led og af årets og tidens gang, af bevægelsen i det hele taget. Søger forestillingskunsten gennem billedvirkninger at skabe den rene illusion, så søger tvært imod den symbolske kunst direkte at manifestere sig selv, at være sig selv som enkeltfænomen, men samtidig at være mer end det, at nå ud til de fjerneste fænomener og forbinde sig med disse. At finde det universelle alt.

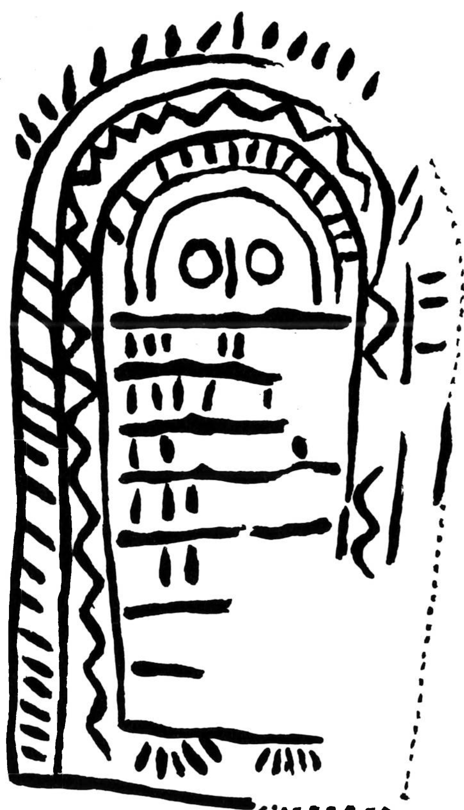
Bondemonisme og Fællesskabskunst

Når bondekunsten automatisk føres ind i en symbolsk form skyldes det, at det netop er skærpelsen af bondens sans for analogier, der betinger udviklingen i hans erhverv. Han må forstå, at det korn, der kommer op på marken vil gøre det samme næste år og næste igen, om han omhyggeligt og regelmæssigt pløjer og sår som han skal og når han skal. Han forstår efterhånden, at dette fænomen er identisk med, hvad der sker ved dyrs og menneskers befrugtning. Alle disse ting forbinder sig for ham i en årsagskontinuitet, der giver alt, hvad han arbejder med dette skær af poesi, som er det mest karakteristiske træk i broncealderens og den yngre stenalders kunst. I modsætning til jægerkunstens mere episke tingssaglighed afspejler den hans dybe forståelse af tingenes indre sammenhæng, det, der altid har været poesiens indre væsen.

Bondekunsten er blevet en fælleskunst, er blevet social, dels fordi hans erhverv medfører større sociale sammenhæng og dels fordi hans følelse af identitet med naturen ophæver forudsætningerne for jægerfolkets strenge krav om naturalistisk formgivning. Naturen og mennesket er blevet et, så den ved hvad mennesket ved, og da det ene menneske let lærer, hvad det andet menneske ved, forenkles kunsten mer og mer til letlæselige og praktisk udformede tegn som forudsætter en social kultur, et åndeligt fællesskab, som vi idag har svært ved at tyde, fordi lærdommen er forsvundet, men som dog spænder fra mere realistiske gengivelser til skrift-lignende piktografi. Det er i denne periode skriftsprogene fødes.

Nu rykker mennesket ind som det kunstneriske kærnemotiv, men ikke som individ, snarere som universelt fænomen. På dette tidspunkt skabte mennesket gud i sit eget billede. Intet under at også i billedkunsten interessen flyttes fra fremstillingen af enkelt-

fænomener til sammenhæng, lovmæssigheder og typer. Tingsrealismen er veget for en sammenhængs-realisme, en geometrisk kunst. Denne benævnelse er i alleregentligste forstand rigtig. Det udtryk for naturens lovmæssigheder, de på dette tidspunkt søgte i grafikken er i virkeligheden det første fundament for den moderne geometriske videnskab, omend formålet var et andet. (....)



Helleristning fra Peña, Spanien.
Asger Jorns tegning.

Vegetations- og
frugtbarhedssymbol

Ansigtsurnerne

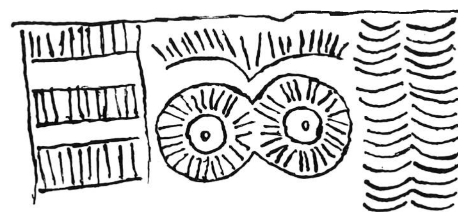
Blandt lertøjet i sidste del af stenalderen findes en del såkaldte ansigtsurner, der skiller sig ud fra resten ved deres ejendommelige udsmykning med maskelignende hovede. Muligvis har det været krukkens øre, der har inspireret til at udforme de kraftige bryn og sætte øjne under, men efterhånden er der ikke tvivl om, at figurerne har slået an i kraft af deres magiske indhold og indgår som et symbol i den kultiske kunstkreds. De breder sig fra kultur til kultur. Vi finder ansigtsurner nært beslægtede med de danske i de iberiske bondekulturer i Spanien. Ualmindeligt levende er disse runde fugleformede øjne indridsede i rytmiske, næsten nervøse linier i det bløde rå ler. Der er som noget hektisk over dem, som fortaber sig, når vi finder dem igen i broncealderen, men samtidig er også noget af livet brændt ud af dem.

Dette ansigtsmotiv på krukker og kander har været yndet helt op til vore dage i den folkelige keramik. Har man da opfattet krukken som et levende væsen, eller er det det, der har været i krukken, kornet, grøden eller drikken man har anset for levende eller er det en guddoms øjne, der vogter over både krukke og indhold. Ingen vil idag kunne sige det, men slutter man fra normal primitiv bondementalitet ville man være tilbøjelig til at sige både og i kraft af hans specielle naturopfattelse.

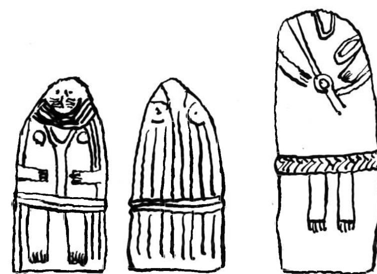
Uden at forstå flertydigheden i den symbolske kunst vil det være umuligt at få fat i betydningen af øjnene på ansigtsurnerne. Vi finder blandt de spanske helleristninger og klippemalerier fra denne periode en figur, der med sine dominerende øjne synes at være den samme, som den vi finder på urnerne. Denne figur er indrammet i et fletværk og har tæer, der heller ikke når uden for rammen. I dette ligner den de ejendommelige figurer, der findes indridsede på de samtidige franske stenalderskulpturer, de såkaldte Menhirs. Man har undret sig over, hvorfor man pludselig efter jægertiden havde mistet evnen til at tegne et menneske, så det lignede. Men i virkeligheden må man regne med, at det ikke er et almindeligt menneske, der er søgt fremstillet her. Sammenligner man figuren med de mands- og kvindefigurer, man her i

Norden indtil idag har fremstillet af høstens sidste neg, er ligheden slående, lige til det flettede bånd om livet og stråene på ryggen. Slutter vi da, at ansigterne på de danske urner svarer til de nordiske høstkællinger, bliver traditionerne, hvortil vi kan knytte os, mangfoldige.(...) Der er altså gode grunde til at sætte ansigtsurnerne i forbindelse med udenlandske folkloristiske traditioner, så meget mere som vi i museets ansigtskrukke fra det 14. årh. (sandsynligvis af tysk oprindelse) genfinder et dobbeltansigt eller Janushoved, som har givet navn til januar måned og er karakteristisk som årssymbol.(...)

Kan man opfatte ansigtsurnerne som et årstids- og vegetationssymbol, så giver deres forbindelse med gravlægningen tilsyneladende en anden mulighed for tolkning. I broncealderens Kina genfinder vi i samme periode ansigtsurnen som offerskål i form af broncevaser, der blev støbt og ofret i templet for at fremme slægtens velfærd. Øjnene på skålen var forfædrenes, til hvem offret blev bragt for at de skulle våge over slægten og hjælpe den. Omend en sådan tolkning også må være naturlig for de danske ansigtsurner modsiger dette dog ikke, hvad vi før har sagt. Skal forfædrene have magt til at påvirke de nulevendes ivsbetingelser, må de naturligvis kunne ændre disse. De afdøde må altså leve videre i naturen, forenet med denne gennem jordfæstelsen eller ligbrændingen, og da den primitive agerdyrker som vi har omtalt opfatter mennesket som naturens model og kerne er det ud fra en totemistisk naturopfattelse selvfølgeligt at opfatte de afdøde som indgået i naturkræfternes kredsløb på den ene eller den anden måde. Når man derfor har sået kornet har man utvivlsomt opfattet dette som et offer til forfædrene, mens høsten på sin side var en gave fra forfædrene, ja som deres legemliggørelse. Herved bliver det forståeligt, at det sidste neg som høstes på ageren må indeholde dennes koncentrerede ånd eller dens spirekraft, og at høstkællingen eller manden, der blev lavet af dette neg som repræsentant for de afdøde var en skytsånd, der beskyttede folk og gods så længe, den var i huset, og at den derfor måtte behandles med den største ærbødighed. Kun som en forening af natur og slægtssymbol kan man forstå dette fænomen.



Ansigtsmotiv på spansk stenalderkar.
Asger Jorns tegning efter Leisner:
Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel, pl. 96.



Menhirer fra Sydfrankrig. 1-2, fra Avignon, for- og bagside. 3, fra Tarn-området. Asger Jorns tegning efter Manuel d'Archéologie Celtique et Gallo-romaine, s. 586.



Halmstaffan. Korndukke fra Bjørkø. Efter M.P. Nilsson: Festdagar och vardagar. Ligheden med de franske stenfigurer er så slående, at man må kunne slutte, at det drejer sig om den samme figur, i stenalderen overført i granit. (Jorns billedtekst 1957).

Broncealderens poesi

Der udstrømmer en umiddelbart indtagende ro og livsglæde af broncealderens kunst i Danmark, ikke en stiv og kantet ligevægt, der er ingen hager ved korsene, men en smygende let og levende

bevægelighed, hvor dramaets hårde konturer og bratte linjebrud er lykkeligt undgået. Alt flyder og bevæger sig, bøjer sig og vender tilbage som en ungskov i forårsdragt. Det er egentlig ikke billeder af dyr og planter, der gør det, men den indre struktur i selve tingene, der lige som forvandler broncen til en organisk verden, instrumenter og værktøj, såvel som figurer og ornamenter. En sammenligning med den samtidige kunst sydfra viser en ganske anden hård og ofte noget mekanisk-ufølsom stil som i broncespanden med guldskålene fra Italien, hvor kun skålenes yndefulde hanke er danske.

Kvindens centrale plads i broncealderens kunst

Ingen steder springer denne ejendommelige stemningsmættede ynde så klart frem som i de små kvindefigurer, der er så karakteristiske for denne *poetiske* kunst. De kan måske i deres symmetriske form minde noget om negerskulpturer, det er ikke menneskeefterligninger, men symboler, og dog er stemningen en ganske anden. Nogle af figurerne er måske i deres værdighed strænge og stærke som idoler fra Kreta, men samtidig ejer de bedste af dem dog en blød gratie, der som i *figuren med krukken* kan virke ganske jomfruelig. Det er måske ingen tilfældighed, at Virgo, den klassiske himmeljomfru, ofte afbildes med en krukke mellem hænderne.

Frugtbarhedsgudinden med krukken

Kvinden med krukken er ikke et særsyn, men et af kunstens ældste og mest yndede motiver. Længe før man kendte noget til lertøj, i istiden, træffer vi relieffet af kvinden med sit yppighedshorn. Mad og drikke har det altid været kvindens privilegium at varetage, og der er al mulig grund til at dette motiv igennem årtusinder har holdt sig på førstepladsen i folkets gunst. Men der er ikke grund til at tro, at vi her står over for et underdanigt tyende. Det er maden og drikken, der genskaber mennesket, og som sådan i den materialistiske religion omfattes med den højeste veneration. Vi har antydet, hvilken central stilling krukken har haft i natur-kulten, og der er ingen grund til at tro, at det her drejer sig om andet end en kultisk fremstilling, hvadenten kvinden har frembåret sin krukke til et festmåltid eller en ofring, som vi kender det fra det før nævnte majfester.

Moder-kvinden med hænderne om brysterne

Er dette motiv klassisk i alder og yndest, så kan det samme med lige så stor ret siges om kvinden, der med hænderne presser sine bryster. Dette for dansk broncealder så karakteristiske motiv findes udført i adskillige små statuetter i bronce. Her er det overhovedet umuligt at komme uden om, at det drejer sig om små frugtbarhedsidoler og moderfigurer, som man åbenbart har opfattet som gavnlige for fødsel og grokraft.

Også sådanne figurer er kendt allerede i istiden. Disse såkaldte Venusfigurer, som f.eks. den fra Willendorf var dog knap så slanke som de her fremstillede.

Kvinden som vegetationssymbol

Både kvinden med krukken eller bægeret og Venustypen følger med i såvel den antikke som den kristne kunst. Den sidste finder vi i romanske granitskulpturer, såvel som senere i træ på barokkens kirkelige udskæringer. Kroppen går her som regel over i en plantelignende stilk eller stamme, så man får indtrykket af, at *kvinden er en slags træ eller stammoder*. Til tider dier et par fantastiske dyr de spændte bryster. Ser man nøjere efter på den sydfranske menhir vil man opdage, at kvindefiguren også her holder hænderne ind under brysterne. Figuren synes altså i den forbindelse at stå som symbol for naturen og planternes vækst på samme måde som Majen eller juleneget, der sættes op i trætoppen. Vi hævdede, at krukken var det samme symbol som halmkvinden. Kvinden med krukken er i så fald de to elementer, forenet til ét, en moder-natur om man så må sige.

Kvinden med guld-øjne

Dette forklarer samtidigt, hvorfor kvindefiguren i gruppen med slangehesten og hornkvæget har store guldindlagte øjne. Her har vi den kvindelige modsvarighed til den før nævnte træ-



Kvinden med guldøjnene, slangen og dyrene fra Fårdal, Danmark. Yngre broncealder, c.800 f.Kr. Fotograferet af Lennart Larsen i samarbejde med Asger Jorn i 1950. Nationalmuseet.

Side 14: Kvindelig akrobat. Danmark. Yngre broncealder, c.800 f.Kr. Nationalmuseet.

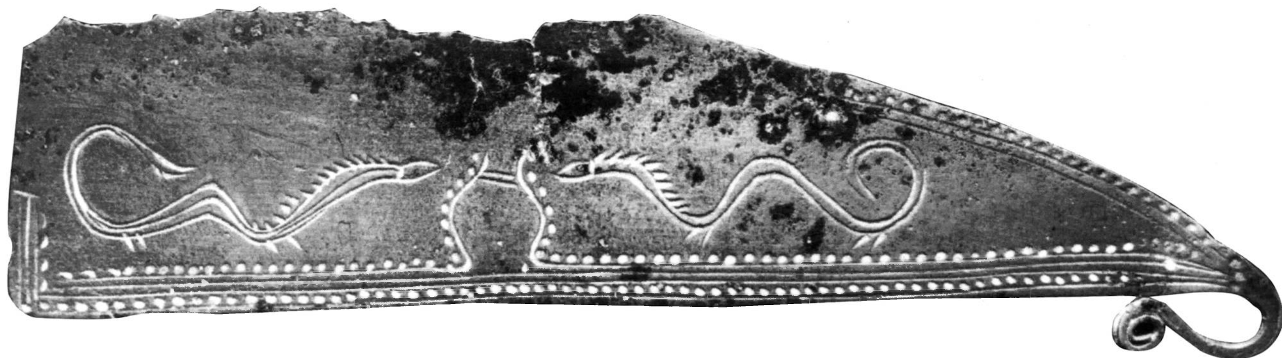
Side 15: Kvinden med krukken. Knivskaft fra yngre broncealder, c.800 f.Kr. Nationalmuseet.





blok Torbjørn med metaløjnene. Denne kvindefigur holder kun på det ene bryst, men også til den finder vi paralleller i barokkens danske kirkekunst, hvor den findes så at sige overalt.

At *kvinden med guldøjnene har samme symbolske betydning som ansigtsurnerne* understøttes af en tegning, indridset i en af de mange smukke barberknive, vi ejer fra denne tid, og hvis billeder har en central plads i broncealderens billedverden. Når vi finder svar på så mange kultiske problemer ved at betragte barberknivenes udsmykning, skyldes dette næppe et tilfældigt dekorativt lune. En analogi mellem *segl og kornet* på marken og *barberkniv og skægget* på hagen er af den slags natur-menneskelige analogier, der hører til selvfølgelighederne. Som sådan må også de mange ofrede *hårfletninger* og smukt udstyrede kamme og kambilleder opfattes, som er fundet i denne periode. Samson-forestillingen om hårets kraft har ikke været et specielt jødisk fænomen. Den barberkniv, hvorom vi i denne forbindelse har talt, viser to slangeagtige dyr med fire ben og manke vendt imod en figur, der næppe kan opfattes som andet end en krukke, en symbolsk sammensætning, vi den dag idag kender fra vore apotekerskilte, og som var et yndet motiv i græsk og ægyptisk kunst. En sådan slangeagtig havhest genfinder vi i forbindelse med øjenkvinden, og det er vel meningen, at den skal die hendes bryst, hvorfra hun med hånden udsprøjter mælken. Når vi genfinder motivet på middelalderens døbefont, det ene af kirkens hellige kar, en genfødelsens skål, skyldes dette, at den har aner helt tilbage til stenalderens urner. Det er vel heller ikke tilfældigt, at vi på et urnelåg fra broncealderen genfinder det billedmotiv, der findes i bunden af de fleste døbefonte, *parret omkring træet.* Det er jo ikke så lang tid siden man førte de nyfødte gennem et træ eller et hul i jorden også her i Norden. Meget taler for, at de fem figurer, der udgør kompositionen omkring kvinden med guldøjnene har været udstyr til et helligt kar, der er gået til, muligvis fordi det har været af træ. Om det har været et drikkeeller dåbskar eller noget ganske tredie kan man kun gisne om.



Barberkniv af bronce. Jorn tolker fremstillingen som to slangedyr omkring en krukke. Formentlig fra Jylland. Yngre broncealder, c.800 f.Kr. Nationalmuseet.

Danserinden og de kultiske årstidsdanse

En anden lille skulptur, en graciøs akrobatisk danserinde, der i en dristig bue læner sig helt bagover, spændstig som en pilevånd, kan i hvert fald næppe forklares på anden måde end som en del af et kar eller en kande, hvor hun vel har tjent som hank. Denne figur er utvivlsomt skabt efter et etruskisk forbillede, men er dog samtidig typisk dansk både i form og stil. Det elegante lille snoreskørt, som vi genkender fra flere af de andre kvindefigurer, og hvoraf man har fundet bevarede eksemplarer, lader ingen tvivl om oprindelsen, og der er også langt fra de romerske håndværkeres kluntede naturalistiske figurer, der virker ganske malplacerede i forbindelse med brugsgenstande, til den bløde, smidige plasticitet i denne kvindefigur.

Det ville også være naivt at stille sig tilfreds med konstateringen af, at vi her står over for en formel efterligning af romerske forbilleder, lige så naivt som at ville fornægte dette forhold. Vi kender kun altfor godt disse to yderstandpunkter, man ynder at anlægge over for den nordiske kunst. Både brakteater, Ragnarokmyte og meget andet har været behandlet ud fra disse standpunkter. Lad os derfor fastslå, at det overhovedet er ganske uforeneligt med en naturlig kunstopfattelse blot at efterligne en fremmed ting, fordi den ser spændende ud, mens det på den anden side ville være i strid med de historiske kendsgerninger at ville fornægte de klassiske kulturers betydning i Norden. Spørgsmålet er blot, hvordan en sådan påvirkning foregår.

Henrik Ussing siger, at „for folk, der stort set lever i den samme kultur betyder sproglige og etnografiske forskelligheder ikke stort, når det drejer sig om sagn og æventyr, de vil let kunne brede sig fra land til land, fra race til race. Har to folk derimod forskelligt *hovederhverv* vil forståelsen meget vanskeligere tilvejebringes". Dette gælder i lige så høj grad med hensyn til kunstneriske motiver. Nordens *hovederhverv* i broncealderen var *landbrug*, håndværk og handel, mens det for middelhavslandenes førende kulturer var *krig* og røveri. Derfor udviklede Nordens kunst sig i en anden kadence end den sydlandske. Det er først i Eddaernes tid, at vi har en parallel til Homer.

Har et motiv ikke en eller anden naturlig tilknytning til hjemlige traditioner og forestillinger, så trænger det overhovedet ikke ind i dens motivverden. Overalt, hvor vi finder et nyt kunstnerisk motiv, er det derfor altid naturligt at regne med to faktorer: fremmede forbilleder og hjemlige forudsætninger, der tilsammen afgør tilegnelsesprocessen, og det må naturligvis altid være den hjemlige forudsætning, der er det væsentligste.

Men hvad er da forudsætningen for denne figur, der ligner en danserinde? Vi finder på svenske helleristninger dansende akrobater, der bøjer sig på nøjagtig samme måde i baglæns spring. Her i landet finder vi først langt senere tilsvarende motiver, i en romansk billedkvader og i fremstillingen af Salomes dans på et middelalderligt kalkmaleri.

Står vi her overfor en fortsat dansk tradition, og er det i så fald en billedtradition eller en dansetradition. Nogen billedtradition lader sig ikke påvise, og da middelalderens kalkmalerier som regel tog deres motiver fra de religiøse skuespil, som man fremførte, og disse igen var omdannelser af rituelle hedenske årstidsmimer, er der vel al grund til at opfatte Salomes dans som en import sydfra, med en tillæmpning til forskellige nordiske dansetraditioner. Dette vil kunne afgøres ved at undersøge, om motiver findes andre steder.

Detalje af helleristning fra Norrköping.
Asger Jorns tegning, efter Oskar Almgren.

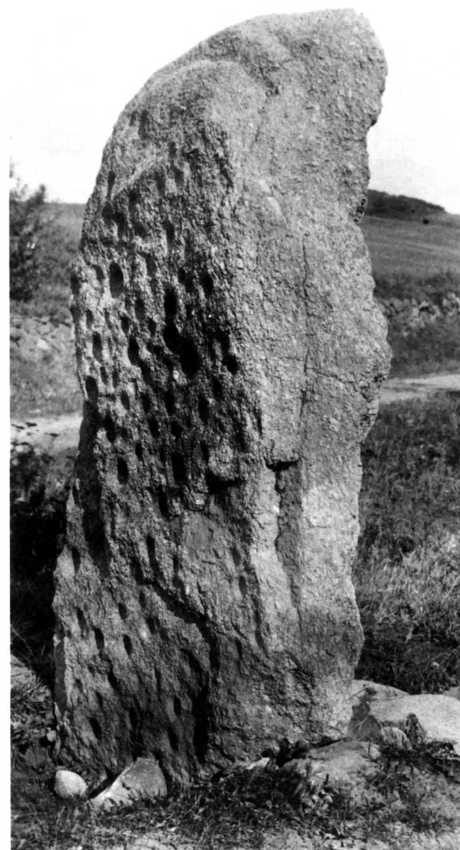


Helleristninger og processioner

Broncealderens helleristninger fremstillede utvivlsomt kultfester og giver os derigennem en rig illustration til broncealderens kunstneriske liv. Omend det er i en begrænset periode af broncealderen at disse figurer indhugges, er der dog ingen grund til at antage, at de scener, de fremstiller, også er begrænset til dette korte tidsrum. Både før og efter, ja op til vore dage, finder vi elementer af de kulter, der her fremstilles.

Det mest karakteristiske ved disse scener er deres ejendommelige decentraliserede bevægelighed. I modsætning til den samtidige mykeniske, babyloniske, ægyptiske og kinesiske kunst har man aldrig indtryk af nogen centralfigur. Her som der er det billeder af processioner og optog, men her standser processionen ikke op ved én eller anden figur, som er dens mål. Det er optog og scener for disses egen skyld, for deres egen virknings skyld. Kompositionen er så at sige ubevidst, en lagdeling, der er blevet

fyldigere og rigere for hvert år, der er gået. De processioner, der endnu er kendt som fastelavnsoptog, riden sommer i by, St. Hans fester, karneval, jule- og nytårsfester og lignende indeholder utvivlsomt mange elementer, der har holdt sig fra den ældste agerbrugsperiode. De store broncealderhøje, der endnu findes, er ikke gravhøje, men festpladser, der vidner om de store folkelige friluftsspil, der har været grundelementet i den tids kunst, den kilde, hvoraf alle de andre kunstarter har øst, og hvorom det har kredset i natur og form.



Sten med skålgruber, opstillet ved Askov.
Foto fra Olddansk Kunst.

Skålhullerne

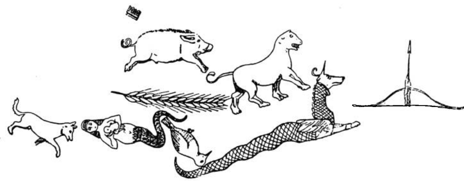
Hvad er meningen med de skålhuller, der findes i umådelige mængder fra broncealder og yngre stenalder i klipper og sten. Det er hellige symboler, der er ældre end helleristningerne i almindelighed. Der er altså grund til at opfatte dem som centrale i den kultiske enhed, da de også fremstilles i nyere tid, ja benyttes til magiske formål helt op til vore dage.

I Sverige kaldes de ofte elvkværne og benyttedes ofte desuden som offerskåle. Benævnelsen indeholder en tilknytning til både vand og korn, og faktisk findes de fleste skålgruber omkring gamle agre og kilder. Visse løse stenblokke (som den fra Før) ganske oversået med store og små stengruber på alle sider viser, at det ikke har været hensigten at lave offerskåle som de indiske Lingasymboler, omend et slægtskab givet er tilstede. Det har ikke så meget været selve borehullet, som fremstillingen af eller udboringen af hullet, der har været genstand for kultisk vane. Hvilke forestillinger har sat denne proces igang. Der er flere muligheder. Enten kan boringen være en viden fra bearbejdelse af sten, udsprunget af stensmedens kunst, eller også kan det være en overføring af ildboringen i lighed med den såkaldte nødild, der sikkert også har været en årlig fornyelse af ilden, en ny ild. Og endelig kan det kan det som navnet kværn antyder være en efterligning af de primitive kornkværne. Årsagen til, at man har overført denne proces til klipper og sten ligger utvivlsomt i, at den rytmiske kværnen har været opfattet som et frugtbringende erotisk spil. På denne måde er både øksen, ildboringen og kornet knyttet til den erotiske symbolik. Skålen i klippen har på denne måde symboliseret moder jord på samme måde som krukken.



Helleristning med fremstilling af ildboring. Kivik, Sverige. Står disse to figurer på Kivikstenen i en indhegning omkring et livstræ med to frugter, eller er det Lingasymbolet, penis i vagina, eller begge dele på én gang og dertil et roterende ildbor til fremstilling af skålhuller, eller er det en kværn, hvor to trælle arbejder? Er figuren t.h. Loke, der vil slå den ene af dem ihjel? Vi har ærlig talt ingen chancer for nogensinde at kunne sige det med sikkerhed.
(Jorns billedtekst 1972).

Vi finder på adskillige middelalderlige kirker tilsvarende huller boret omkring indgangsportalerne (bl.a. i Lunds Domkirke). Her er det ikke boringen, men sandstenspulveret, der fremkom-



Bue, diende slangemoder, fugl på Hydra, aks og dyr. Fra den babyloniske himmelkreds. Fra Guldhorn og Lykkehjul, fig 338.

mer, der synes at have haft den største interesse. Sammenholder man det med almuens udstrakte anvendelse af knuste stenøkser eller tordenkiler som medicin giver dette mulighed for videre tolkninger på samme måde, som den udstrakte anvendelse af skålhullerne til ofringer. Det karakteristiske ved alle disse forklaringer er, at den ene ikke udelukker den anden. Selv tanken at skålhullerne skulle afsløre sig som stjernekonstellationer udelukker ikke den øvrige forklaring, idet astrologi på dette tidspunkt først og fremmest var en markering af årstider og vækstforhold. Kendskabet til stjernekonstellationerne og betydningen heraf har på dette tidspunkt, hvor moderne tidsmålere var ukendte, været langt intimere og betydningsfuldere, end vi idag tænker os det.

Guldhorn og lykkehjul

Fra 1949-1957 arbejdede Jorn på en bog, der fik titlen Guldhorn og Lykkehjul. Her søgte han gennem sammenstillinger af billeder fra mange kulturer efter paralleller til guldhornenes billedverden. Uden at lægge sig fast på nogen endegyldige tolkninger så han figurerne på hornene som en form for stjernekredsfremstilling. Det tog otte år, før han i 1957 fik mulighed for at udgive bogen, der rummer over firehundrede illustrationer, samlet under overskrifter, som antyder centrale temaer i alle kendte mytedannelser i verdens kulturer. Jorn vendte i mange af sine senere bøger og artikler tilbage til det billedstof, han havde samlet i Guldhorn og Lykkehjul.

Mit arbejde Guldhorn og lykkehjul (...) går bag om det teologiske for at behandle selve de fiktioner og billeder, som udelukkende er det, der kan interessere mig som kunstner. Som forklaring på deres første opståen benytter jeg mig af argumenter, som kan kaldes materialistiske, idet de går ud fra produktionsliv, ernæring og økonomi som de primære inspirationsfaktorer for billeddannelser. Jeg hævder, at der oprindeligt har eksisteret mange forskellige dyrekredse. Forud for det teologiske stadium, som begynder med bykulturerne eller det man kalder civilisationen, opstiller jeg da hypotesen om tre andre tidligere stadier hos det man kalder naturfolkene, et materialistisk præget magisk, et kultisk og et mytisk stadium. Det magiske, der karakteriseres af jægerfolket, er futuristisk og teleologisk i den forstand, at det udtrykker store ønsker for fremtiden. Det kultiske, der karakteriserer agerdyrkerne, er derimod realistisk, livsnydende, idet det udtrykker ønsket om cyklisk at fortsætte det nærværende. Myten karakteriserer endelig de krigerfolk, der driver rov på de rige civilisationer. Deres myter er blot bagudvendte og konservative minder om en svunden oprindelse og storhedstid. I Norden svarer de med en let forskydning til sten-, bronce- og jernalder. Her drejer det sig ikke om en udviklingsteori, men tværtimod om en indviklingsteori, for magi, kult og myte fortsætter fremover som underordnede elementer i åndslivet, undtagen i brydningstider, hvor der sker tilbagefald. (...)



Bueskytte, diende hind, fugl på fisk, slangemoder, aks og dyr. Fra det andet guldhorn. Fra Guldhorn og Lykkehjul, fig. 337.

Hvad opnår jeg da ved denne systematik? For det første kan jeg påvise, at ikke blot figurer fra Guldhornene svarer til kompositioner i den babyloniske dyrekreds (fig. 337-338). Deres zodiakale karakter er hermed en selvfølge.

Dernæst henleder jeg opmærksomheden på en ejendommelig fordobling af zodiakkens grundfigurer, som skaber en parallel mellem de figurer, der markerer forårs- og efterårsjævndøgnene og de, der markerer vinter- og sommersolhverv. Den fundamentale forskel er den, at det første sæt er domineret af en kvindelig figur (Jomfruen), mens det andet er domineret af en tilsvarende mandlig figur (Vandmanden). Da modsætningen mellem sommer og vinter er af langt større primitiv betydning og lettere at konstatere end midsommer og midvinter, mener jeg at være berettiget til at antage den som den oprindelige og ældste årstidsdeling, som senere suppleres, så vi får en firdeling. Dette betyder, at jomfruen må være ældre end vandmanden. Hendes årstidsdeling er karakteriseret af de to fisk, mens det er to tvillingemænd, der karakteriserer midsommerdelingen.

Motiv fra det andet guldhorn.
Tegnet af Asger Jorn som udkast til omslaget af Guldhorn og Lykkehjul.

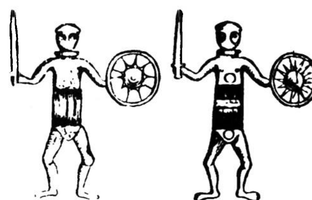
Babyloniske himmeltegn. Den ældste dyrekreds eller zodiak. Fra Guldhorn og Lykkehjul.



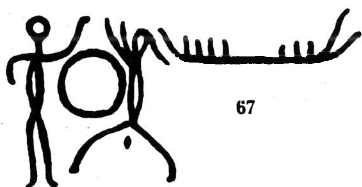
65



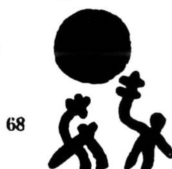
66



79



67



68



69



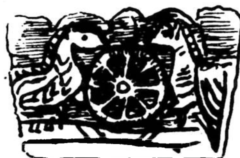
70



71



72



73





75



76



77



78

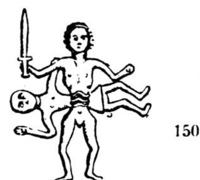
Tvillingerne

Den omtalte vekselkamp mellem sommer og vinter findes bl.a. indgående beskrevet hos Olaus Magnus. Den første maj opstilles der i de forskellige byer to skarer af unge mænd. De blir ledet af to anførere, udvalgt ved lodtrækning og iklædt henholdsvis vinterens og sommerens dragt og navn. Den ene klædt i skindpels strør om sig med snebolde og isstumper, mens den anden klædt i grønt og blomster strør aske og ildgnister omkring sig, medført i sække og krukker. De to skarer, der er til hest, støder sammen og vinteren skal så overvindes af sommeren. Denne og lignende skikke er kendt over hele Europa, ja kendes endog på Grønland, og alt lader formode, at sådanne scener er afbildet allerede i vor broncealders helleristninger.

Omend man har påvist, at adskillige antikke myter og brug stammer direkte herfra, har man dog villet påstå, at de skulle være afledninger af middelalderens riddertourneringer og oltidens gladiatorkampe. Dette skyldes dog sikkert en overvurdering af adelens kulturelle betydning og en tilsvarende undervurdering af almuens og borgerskabets kunstneriske selvstændighed og tradition. Dermed er ikke ment, at en tradition forbliver fast på samme sted. Den kan vandre bort og komme igen, men gennemgår man nøje de attributter og ritualer, der knytter sig til middelalderens ridderkampe og de romerske gladiatorspil, da får man i aller højeste grad indtrykket af, at det er disse, der i sig rummer tydelige elementer af karnevalets vinter- og sommersymbolik.

Fra Guldhorn og Lykkehjul:
65. Tysk helleristning. 66. Årstidsbrødrene omkring tidshjulet. Billedfremstilling fra Hallstadt-sværdet. 67. Par omkring soltegn. Helleristning, Engelstrup, Danmark. 68,69,71. Dobbeltfigurer. Helleristninger, Tanum, Sverige. 70. Dobbeltfigur fra Prins Luis jagthorn 1. Portugal c.1500. 72. Dobbeltfigur i fiskeham. Tunesisk smykke. 73. Dobbeltfigur i fugleham omkring hjul. Trier. 74. Guldrelief fra Himlingøje. T.v. en mand jagende eller ofrende hjort eller kvæg. 75. Fugl med dobbelthoved. Assyrisk skulptur, Central Anatolien. 76. Dobbeltørn som Lübecks byvåben.
77. Dobbeltdyr med fælles hoved. Tympanon, Farsø kirke, o. 1300. 78. Dobbeltfigurer i fire udgaver. Fra Jaszberenyi-olifanten, Ungarn o. 900. 79. Dobbeltfigurer med symbolske skjolde som i etruskiske fremstillinger. Guldhorn 2.











Op til vor tid findes stadig en anden variation af den samme tvekamp, i form af et vandspil, hvor de kæmpende støder hinanden i vandet fra to både. Denne form er ligeledes kendt over hele Europa, knyttet til havne, søer og floder. Også denne leg kendes i afbildninger fra det gamle Ægypten såvel som fra Grækenland og fra nordisk broncealder. Selv op til vor tid bruger man *på forhånd* at aftale, hvem der skal vinde, og de to figurer har forskellige kendetegn, så tilstedeværelsen af kultisk magi kan ikke bortforklares. Det er altså meningsløst at opfatte dem som udløbere af tourneringernes sportsfester.

Alt tyder på, at man har opfattet vinterens og sommerens mandlige repræsentanter som brødre, og den eneste fornuftige forklaring på *tvillingernes* zodiaktegn må være, at det er et billede af de to årstider. Fra myter og æventyr finder vi utallige berettelser om dette brødrepar, om dioscurerne, *Kastor* og *Pollux*, og *Gilgamesh* og *Enkidu*, om de sumeriske *Lugalgirra* og *Meslamtaë*, om *Kain* og *Abel*, *Esau* og *Jacob*, *Balder* og *Høder* o.s.v.

På begge guldhorn findes et billede af en *stående* og en *liggende* kæmpe, dannende et kors eller hjul. De kan kun forklares som et tvillingetegn. Men adskillige andre af guldhornenes billeder synes at kunne henføres til denne dobbeltsymbolik.









Fra Guldhorn og Lykkehjul:
149-150. Tvekampsfigurer i hjulform. Guldhorn 1 og 2. 152. Pelsklædte vildmænd. (Karnevalsfigurer?) med livstræ (fransk lilje) og kølle og vildsvin. Kalkmaleri, Hald kirke. 153. Charlemagne-kampen. Glasmaleri, Chartres. 154. Kain og Abel: Offerbål og tvekamp. 155. Romersk gladiatorkamp mellem symbolske figurer. 156. Ridderturnering. England, o. 1300.. 157. Kamp mellem majgreve og vintergreve. Efter Olaus Magnus. 158. Engelsk dystløb til vands, o. 1400.

Brakteater

Et af Jorns interessefelter var de nordiske brakteater. Han skrev flere artikler om deres billedverden i 1971, og optog to af dem i sin artikelsamling Indfald og Udfald, der udkom i 1972. Her angreb han forskningens gængse teorier. Brakteaterne behøvede ikke at gengive myter, de kunne ligesom godt være inspirationskilder for mytedannelser.

De nordiske brakteater har ingen oprindelse i et møntsystem eller en statskult. De kan ikke defineres som religiøse i dette ords præcise mening, kun som udtryk for en magisk-kosmisk naturkult, som må modsvare den almindelige kosmiske opfattelse i Norden på denne tid. Brakteaternes romerske oprindelsesmyte er et sold, der kun tilbageholder det groveste. Al kunst i det hele taget, jeg siger i det hele taget, består af en del originalitet forbundet med traditionelle forudsætninger. Dette gælder romersk numismatik såvel som nordiske brakteater.

Den ensidige tro på den mytologisk-religiøse tolkning har stadigt stået i vejen for den direkte billedmæssige tolkning af brakteaterne, som nødvendigvis må baseres på en umiddelbar tolkning af billederne som billeder betragtet (sui generis). Man ser skrift og runer alle vegne, også hvor de ikke findes, endog i dette tilfælde, hvor det om en af de nyfundne brakteater foreslås: „Som forvanskede runer skal man måske også opfatte det spydlignende tegn under hestens bagben.“ Nej, det skal man ikke! Man skal netop opfatte det som hvad det ligner, et spyd, og lægge mærke til, at bagbenet er bøjet opad og ender i et for et ben ganske unormal form.



Sværd rammer det ene bagben på en hest. Kusken svæver i luften. Billede på keltisk mønt. Unelles. Asger Jorns billedtekst til hans tegning efter Lancelot Lengyel: L'art gaulois dans les medailles.

At forklare dette som en misforståelse af billeder på romerske mønter, som Baltrusaitis gør det med hensyn til de løsrevne forben på keltiske mønter, er en forklaring, der direkte kan modbevises ved sammenligning med andre mønter. Fra Lancelot Lengyels bog „L'art Gaulois dans les Medailles“ har jeg aftegnet et par medaljer, hvor man ser et sværd hvis spids er vendt imod det ene bagben på hesten, akkurat som spydet er vendt mod det ene bagben på brakteatens hest.

Hvad det skal betyde, udover at de må være påpegelsen af, at dette ben skal hugges af, vedkommer os ikke her. Man kan jo lave alle mulige røverhistorier om denne proces. (...) Hvad er forklaringen på disse sammenhæng? Det kan kun mere materiale afsløre. (...)



Det samme billedtema. Blot holder kusken her et skib i hænderne. Keltisk mønt. Unelles. Asger Jorns billedtekst til hans tegning efter Lengyel.

Der har i årenes løb været skrevet og diskuteret meget om de nordiske brakteater eller guldmedaljer fra folkevandringstiden. (...) Skal vi kunne tage afstand fra de hidtil anvendte mislykkede tolkningsmetoder må vi først præcisere deres retningslinjer. De kan karakteriseres som den klassiske retningslinie, som

Mackeprang er tilhænger af. Den kan også kaldes den formalistiske, og modsætningen hertil, der danner den romantiske retningslinje, kan også betegnes som den mytologiserende.

Den afstand vi tager fra de romantiske tolkninger af vore guldmedaljers billeder: Chr. J. Thomsens J.J.A. 1855, Worsaaes 1870 etc. har en anden retning end E. Jensens klassicistiske angreb herpå i 1871, hvor forsøgene på at tolke billederne som gengivelser fra den nordiske gudeverden og mytologi karakteriseres som „naragtige", og hvor alle ændringer i billederne, som afviger fra deres romersk-byzantinske modeller, stemples med betegnelsen „degeneration". Indtil i dag har diskussionen om billedernes tolkning været holdt mellem disse to yderpunkter, og har altså ikke ført til noget som helst.

Den romantiske forestilling, at medaljebillederne gengiver nordisk mytologi, har ikke kunnet stå for den formalistiske kritik, der påpeger billedernes model i romerske medaljer. Men argumentet er svagt, for også de romerske mønter og medaljer har en fremmed model, nemlig den græske, som på sin side også er påvirket af ældre kilder. Ingen vil finde det fornuftigt blot at opfatte ikke-græske, men romerske bidrag til den byzantinsk-romerske billedverden som „fyldornamentik", som er så karakteristisk for al primitiv kunst („horror vacui") eller som „ren og skær dekoration". Hvorfor ikke? Blot fordi stilen er naturalistisk. Resultatet af denne indstilling, der karakteriserer Mackeprangs beskrivelse af brakteaterne, bliver derfor kun den, at en naturalistisk billedform tages alvorligt, mens den poetiske og fantasifulde musikalitet i brakteaternes billeder affærdiges som tilfældig og dekadent fantasi fra kunstnerens side. Medalje- og møntprægningen har sin kunstneriske historie, hvortil også de nordiske guldmedaljer hører, men vil man karakterisere deres særegne væsen, da må man netop samle sig om de detaljer, der adskiller dem fra alle andre. Dette kan kun ske ved en objektiv sammenligning, hvor begreber som dekadence stryges af ordbogen.

Konflikten mellem klassikere og romantikere opløses, om man i stedet for at opfatte disse billeder som gengivelser af myter, ser dem som inspirationskilder for mytedannelser. Fordelen ved at vende dette årsagsforhold på hovedet er først og fremmest det, at det muligggør, at man kan skelne mellem billedfantasier, som er mytedannende og igen påvirkes i deres videre udformning af mytiske forestillinger, og andre billeder, som betydningsmæssigt kun kan bestemmes magisk og kultisk, bortset fra de rent æstetiske udslag af en personlig kunstners skabende fantasi.



Rytteren fra Jægerspris-brakteaten, hvis hest får harpuneret det ene ben. (Jorns billedtekst). Nationalmuseet.

Side 26: Indridset kvindefremstilling. Guldblik. Nationalmuseet.

Side 27: Tre fremstillinger af figurer, guldblik. Nationalmuseet.







Mand med fuglehak i øjet, tommelen for munden og den anden hånd rørende ved et af de bøjede ben. Vi kender ham efterhånden. Hårprydelsen er let fantasifuld. Jorns billedtekst til brakteat fra Lellinge Kohave, Præstø amt. Nationalmuseet.



Brakteat fra Ågedal, Vestagder. Bergens Museum. Asger Jorns tegning.

Det kan f. eks. ikke bevises, at Skrydstrupbrakteaten, som påstået af nogen, skal fremstille „den vilde jagt", hvor Odin ledsaget af ulv og ravn forfølger en kvinde i hjorteskikkelse. Manden har en hånd i ulvens gab og kan lige så godt være Tyr. Endelig er det ikke udelukket, at man kan have set det som et billede af kong Didreks dødsridt. Hvor billeder er skabt for at kunne dække flere tydninger, nytter det ikke at lægge sig fast på en enkelt. Men det er på den anden side tåbeligt at tro, at disse billeder har til hensigt slavisk af kopiere uforståede romerske billeder blot for at være med på noderne.

„Som årsag til, at kejserbillederne forekommer på brakteaterne, angiver Sune Ambrosiani, at kejserkulten er trængt ud over romerrigets grænser." Man kan lige så godt sige, at brudekroning ved bryllupviser, at kongekulten o.s.v. Vrøvl. Det er det omvendte forløb, som slår tilbage. Konger og kejsere tør ikke være særlig opfindsomme, og akademikerne glemmer folkefantasien som kunstnerisk inspirationskilde.

På hovedet af en del ryttere findes der en ejendommelig formation, som Mackeprang definerer som kejserfrisuren med diadem (ganske vist degenereret).- Worsaae tolkede dem som en hjælm. Ser man nærmere til, vil man opdage, at denne langhårede frisure er forsynet med en mægtig knude, der på mere summariske billeder blot er antydet som en slyngning. På den store, omhyggeligt udførte brakteat fra Åsum, Skåne, fremgår det dog tydeligt, at det drejer sig om en sammenflettet knude, den der siden Tacitus beskrev den som suebisk „Nodus" har affødt en rig litteratur. (...)

Martin Blindheim har fortalt mig, at skikken med glatraget hoved, hvor kun en tot blev bevaret, har holdt sig i visse egne af Norge. At fjerne toppen regnedes for fejhed, da man i slagsmål søgte at gribe efter den.

I min barndom kaldte man i Vestjylland en hvirvel for en stjerne. Jeg husker, at jeg stærkt misundte en af mine kammerater, der blev kaldt Stjærnajes, fordi han havde en utroligt fremherskende hvirvel i pandehåret, som skilte ham fra almindelige drenge ved navn Anders. Hvor der ikke findes en ægte hvirvel, der kan en knude afbilde eller eftergøre den. Sådan forklarer jeg mig den oprindelige mening med den såkaldte Sueverknude.

Side 29: Den stærkt omdiskuterede Skrydstrupbrakteat, som Nowotny hævder fremstiller Odins vilde jagt på kvinden i hjorteskikkelse. Også her får manden med de store tommeltotter, hvoraf den ene holdes under hagen, det ene øje hugget ud af en fugl, mens han har fået en hånd i klemme i gabet på et dyr med skrappe tænder. Under hjorten befinder sig to sammenslyngede slanger, hvoraf den ene rejser hovedet og spiler gabet op for at snuppe „noget" mellem bagbenene på hjorten. Jorns billedtekst til brakteat fra Skrydstrup, Haderslev amt. Nationalmuseet.







Middelalder og æstetik

Fra 1969 til 1973 skrev Jorn en lang række artikler om oldtids- og middelalderkunsten i Norden, som blev trykt i avisen Demokraten. En del af artiklerne blev samlet i bøgerne Tegn og underlige gerninger og Indfald og udfald, der udkom i 1970 og 1972. Jorns artikler var en blanding af direkte billedkommentarer og teoretiske overvejelser. Middelalder og æstetik er et utrykt manuskript fra omkring 1969 af mere teoretisk karakter om middelalderkunstens dobbelte væsen. Den følges (side 36) af et uddrag med tilhørende billeder og billedtekster fra artiklen Kunstneren mellem oprørerne, hvori Jorn kommenterer Otto Norns bog Jydsk Granit fra 1968.

I menneskets personlige tilværelse findes der næppe noget så gådefuldt som det vi kalder kærligheden. Vi elsker, og har vi opnået, hvad vi elsker glemmer vi vor kærlighed. Det bliver noget selvfølgeligt, som vi ser bort fra, ja måske føler vi det nærmest som et bånd, der binder os og forhindrer os i at udnytte en mængde muligheder, som vi har forelsket os i, og pludselig forsvinder det eller den vi elskede uden at vi tænkte over det, og da er den håbløse kærlighed der igen i vor bevidsthed som et skærende savn.

Det er som med sundheden. Dette vidunderlige mirakel, at alt fungerer som det skal. Når det er tilfældet tænker vi på noget helt andet, er opfyldt af frygtelige problemer, indtil vi får podagra eller tandpine, og så er alle de andre paradoxer blevet ganske ligegyldige i forhold til den gnavende smerte. Før end tanden eller foden gjorde ondt skænkede vi den næppe en tanke. Så kommer sådan en satan og gør livet til et helvede for os. Vi elsker frisk luft, men kun med fingren på struben erkender vi vor vitale trang til at trække vejret. Dette er betingelsen for vor lidenskab.

Gælder dette i vort private liv, da gælder det også i det sociale. Vi er vant til at blive bragt til vort mål med tog, bil eller flyver, og tænker ikke over det med mindre der strejkes. Jeg er tilhænger af spontane strejker netop fordi de gør menneskene bevidste, at det ikke er en absolut selvfølgelighed, at alt fungerer som det skal. Det gør det kun fordi der er mennesker, der sørger herfor.

Man vil måske undre sig over, hvad disse tanker har med middelalder og æstetik at gøre. Men for mig er det et udgangspunkt til forståelse af det vi idag har fundet på at kalde en middelalder og en æstetik, som om begge dele eksisterede.

Æstetik er læren om vore reaktioner over for sansning, og det er en ny lære, som hverken grækerne, romerne eller middelalderens kristne interesserede sig for. Hvorfor? Ja, man vil måske stemple mig som romantiker, når jeg påstår, at direkte sanseoplevelser på den tid var en så selvfølgelig sag, at ingen tænkte på, at det kunne være noget at spekulere på.

Når tyskeren Baumgarten for et par hundrede år siden opfandt begrebet æstetik mener jeg altså, at det skyldes, at menneskene i



Luxuriakvinde, der ammer to flyveøgler.
Kalkmaleri, Birkerød kirke.

Side 30-31
Portal, Heddal stavkirke. Norge.

denne første periode af den moderne industrialisering pludselig fik tandpine, pludselig opdagede, at der udviklede sig en verden, hvor de umiddelbare sanseoplevelser mer og mer trådte i baggrunden, ja muliggjorde en udvikling, hvor de umiddelbare sanseoplevelser overhovedet ikke mere ville få betydning.

Nu må man ikke tro, at denne erkendelse har været grundlaget for udviklingen af det man kalder den teoretiske æstetik, tvært imod. Denne har hidtil kun tjent det formål at bortforklare betydningen af det æstetiske eller af menneskenes direkte sanseindtryk, for at berede vejen for en uæstetisk tilværelse. Enhver der vil lære noget om vore sanseoplevelser vil blive dybt skuffet, om han giver sig i lag med det man kalder teoretisk æstetik. Denne etikette er så falsk som noget på jorden. Den handler kun om, hvad et velopdragent menneske skal opfatte som skønt, selv om han personligt opfatter det som grimt eller kedeligt, og hvad han skal opfatte som grimt selv om han synes, at det er mægtigt spændende og skønt. Lad os ikke blande os i det.

Langt interessantere finder jeg det, når vi holder os til den præcise definition af æstetikken at spørge: Hvilken opfattelse af det æstetiske havde man i middelalderen. Jeg kan ikke acceptere, at man taler om forskellige perioders æstetik fordi de blot har forskellig smag for, hvad de kalder skønt. Altså. Hvad middelalderens opfattelse angår spørger jeg: Hvordan vurderede de umiddelbare sanseindtryk, og svaret må blive: Ad Helvedet til, eller sagt på en anden måde som Laster, mens de opfattede moralske hensigter som Dyder. Denne modsætning mellem laster og dyder er et ganske nyt tema i kunsthistorien, og det er en ganske ejendommelig dobbeltsidig kunst, der kommer ud af det. (...)

Dyderne fremhæves som skønne og lasterne som modbydelige, men det der gør denne vurdering så enestående at den kan betegnes som et højdepunkt i kunstens historie, det er det mærkværdige at de fordømmelige laster netop afbildes som menneskenes lyst til direkte æstetiske oplevelser, glæden over umiddelbare sanseoplevelser. Har middelalderen altså en æstetik da er den primært anti-æstetisk, og vi forstår da hvorfor renæssancens tilbagevenden til antikkens tankegang betyder en tilbagevenden til anerkendelse af den direkte æstetiske dom.

Når dette er så tydeligt da skyldes det, at middelalderen direkte benyttede flere af antikkens hellige æstetiske billeder som skræmmebilleder på den måde at det samme billede som i antikken repræsenterede en æstetisk dyd i middelalderen blev anvendt til at betegne en syndig last. (...)



Et fremragende eksempel på flertydigheden i den nordiske kunst i germansk tid. To havfruer sidder tilsyneladende og sladrer med hinanden, men samtidig hermed opløses deres haler i to fugle, der dier deres bryster, eller om man vil, i to selvstændige fugle, hver med en kugle i næbbet.
Et mellemstadium mellem dem og Luxuriafiguren findes som et fragment fra Viborg ødelagte domkirke. Her dier to fugle brysterne på en kvinde, der samtidigt er et livstræ, hvis blade er bryster. Mon vi ikke her har den tredobbelte tolkning, som deler sig i dyr, der nipper af bladene på et træ, Luxuria og jomfru Maria, som de aftegner sig i vor middelalderkunst?
To udskårne havfruer. Fra Nydam II fundet. Kopi, Nationalmuseet, København.



Tegning af kvinde med to diende dyr. Fragment af tympanon fra kirke i Viborg.
Nu Viborg Stiftsmuseum. Asger Jorns tegning.







Kvinde med to diende løver. Ålborgfonten, Nationalmuseet, København.

Den franske Zodiaque-serie har udsendt et „Lexikon over Symboler“ i middelalderkunsten. Her fremhæves at forhistoriske folk tillægger deres kunst en frugtbringende, livsudfoldende betydning for mennesker, kvæg, planter og vildt, mens middelalderens munke derimod fandt dette luxurie, som må betegnes som det direkte æstetiske for direkte modbydeligt. Hele vejen op gennem middelalderen kæmpede disse to modsatte opfattelser med hinanden fordi, som det i bogen påstås med en falsk beskedenhed, „Den kristne ikonografi skaber intet. Den placerer sig i en umådelig tradition“, der skal gå fra stenalderen op til vore dage.

Selvfølgelig eksisterer der en kristen ikonografi, som behersker kunsten i mer end tusinde år, og som selv den dag idag kan genfindes i visse kunstneres temaer. Men der findes også mange antikke billeder, der overgår i den tidligere kristne kunst, og som idag ingen rolle spiller, mens der findes temaer, der forbliver gyldige så længe menneskenes liv på jorden har betydning.

Når vi her beskæftiger os med disse problemer, da er det for at rette en misforståelse, som det samme lexikon fremkommer med idet det påstår, at „der er ingen afgørende grund til, at den reelle værdi af disse billeders betydning eller betegnelse har undergået dybtgående ændringer på trods af de umådelige tidsrum der adskiller“ deres oprindelige fremkomst og deres fremstilling i middelalderen. Dette er simpelthen vrøvl. Man kan ikke gøre sort til hvidt og omvendt og påstå, at man ikke har lavet om på betegnelserne. Hvis det samme billede kendetegner det gode såvel som det onde, da kendetegner det i sig selv som billede intet som helst, om det ikke kendetegner noget tredie, som i sig selv hverken er godt eller ondt. Kan vi afgøre, om f.eks. en løve fremstillet i middelalderen repræsenterer dyden eller lasten, alt efter de omgivelser hvori den befinder sig, da lærer vi deraf blot, hvad man i middelalderen anså for godt og ondt, intet om selve løven.

Norn skriver et sted i bogen:”I oldtidens kunst symboliserede billedet af den siddende diegivende kvinde Moder Jord. Tankevækkende, at dette hedenske symbol tømt for sin oprindelige mening og fyldt påny skulle blive til vellysten”. - Her finder vi Erwin Panofskys definition af formen som en beholder, der frit kan tømmes for sit indhold og symbolske “mening”, der nødvendigvis altid gør formen meningsløs i sig selv. Men kunstværket er ikke en slags flaske, hvori man hælder øl eller saltsyre efter behag. Også i oldtiden var Moder Jord udtryk for vellyst, og vi finder endog, for at gøre dette mere kompliceret, diegivende jom-

Side 34:
Det ejendommeligste billede i denne serie er for mig det, der findes på Åhus kirke i Skåne. En luxuøs dame sidder her på en gren af et træ, som er omslynget af to slanger der dier hende, mens hun i ro og mag støtter hovedet i den ene hånd. Hun inspirerer til ikke så få tanker. Jeg gad vide, om der findes mage til hende nogen andre steder i europæisk middelalderkunst.
Doven luxuriakvinde med hånd under kind og diende slanger ved sin barm. Åhus kirke, Skåne.

Side 35:
Kvinde med to diende dyr. Lyngsjö Kirke, Skåne.

To løver dier en kvinde, Gosmer kirkes sydportal, Stenmester Esge.

fru Maria-skulpturer. Norn udelukker sig fra muligheden for en sammenhængende beskrivelse af disse selvmodsigende tendensers mening og kommer i en vanskelig situation, når han symbolsk skal forklare, at et billede af en løve eller en slange symboliserer det gode, når kirkens fjender skal karakteriseres. Det næste skridt på hans vej må automatisk blive Jungs arche-typologi, hvad der kun vil gøre symboliseringen endnu mere tåget. Dette betyder naturligvis ikke, at en udvidet indsigt er udelukket i denne retning, blot at den i det direkte forhold til kunstværket er komplet ufrugtbar eller uinspirerende, fjerner os mer og mer fra selve billedoplevelsen.



Stiliseret diemotiv. Døbefont i Godelöv kirke, Skåne.





Tidens tre ansigter

Tidens tre ansigter blev trykt i Demokraten i 1971. Jorn gennemgår en række billeder fra samme motivkreds, og artiklen er et godt eksempel på Jorns sammenlignende analysemetode.



Treansigtet hoved (Boddhisattva) fra Cambodia. 1100-tallet. Museé Guimet, Paris.

Side 38:
Granithoved med tre ansigter fra Gleibjerg.

Side 39:
Granithoved med tre ansigter fra Bramminge.

For nogle år siden offentliggjorde det jyske årsskrift for arkæologi, Kuml, to mærkværdige granithoveder med tre ansigter. Det ene fra Gleibjerg og det andet fra Bramminge. Omend det sidste er forsynet med et udhugget årstal fra det attende århundrede, var eksperter enige om, at skulpturen er ældre, men senere forhugget. Et øje i panden på et af ansigterne på begge hoveder, omgivet af en trekantet indramning, støtter den opfattelse, at de må være samtidige, men ingen har kunnet tidsfæste dem.

Der findes dog på Nationalmuseet i København en skålformet fibula fra vikingetiden med fire hoveder, der alle i panden har et øje, som i form svarer til det, der findes på de to omtalte skulpturer. Det er dog desværre den almindelige opfattelse inden for fagkredse, at rundskulpturer i granit først forekommer i Norden tidligst i det tolvte århundrede, indført sammen med katolicismen. Dette fremkalder et dilemma, for det er umuligt at placere de to figurer inden for kristen ikonografi, og figurerne har nok aldrig været tilknyttet en kirke. Enten må de være fra vikingetiden, hvorved en del ældre nordisk stenalderskulptur da må dateres ældre end det gøres, eller også må de være sene hedenske gengivelser, der har bevaret vikingetidens kultiske tradition ind i kristen tid - om man da ikke vil opfatte dem som nyopfundne forfalskninger. Hvilken interesse, der kunne ligge i et sådant forfalskningsforsøg er dog gådefuldt, og det forudsætter, at kunstneren har kendt og anvendt det sjældne nordiske pandeøje, som ellers ikke findes nogen andre steder i Europa uden for Norden, og her ikke findes i forbindelse med trehoveder, og som for øvrigt ingen hidtil har interesseret sig for.

Museet i Edinburgh, Skotland ejer et mindre, treansigtet hoved i sten. Her findes intet tredje øje, men oven i hovedet er der et hul, ligesom på et treansigtet hoved fra folkevandringstiden fundet på Bornholm og udført i bronze. Broby Johansen gengiver i sin bog „Oldnordiske stenbilleder“ et stenhoved kun med ét ansigt, som han meget poetisk kalder Rosslandsguden. Den har også en skålformet fordybning oven i hovedet. Muligvis har der i disse skåle engang ligget en gylden kugle eller lignende, der i lighed med gral-symbolet er blevet opfattet som et øje.

Pandeøjet fra Indien eller Sibirien

Der findes mange fremstillinger af trehoveder i Europa, specielt inden for keltisk kunst. Men ingen af dem har, så vidt jeg ved, et pandeøje. Derimod er dette almindeligt på de indiske og sibiriske trehoveder. Af disse synes de sibiriske at være de ældste.

Den gamle treansigtede figur fra Mohenjo-Daro har intet pandeøje. Er pandeøjet kommet til Norden over Sibirien eller Indien? Hvem ved? E.B. Vadetokaia har i „Les idoles anciennes de l'Iénissei", Ed. Nauka Leningrad 1967 oplyst de sibiriske fund. En stor del af disse sibiriske trehoveder med pandeøje befinder sig nu på museet i Minoussinsk og hører til en gruppe højst interessante skulpturer fra Iénissei. De er dateret til knapt to tusinde år før vor tidsregning, og repræsenterer en del af en rig og fantasifuld kunstnerisk blomstring, som synes at danne udgangspunkt også for den kinesiske Tao Tié-maske, hvoraf trehovedet da blot synes at være en særlig variant. Selv de romanske maskeskulpturer på kirkerne i Europa fremviser dette spil af varianter lige fra trehoveder til enkle søjleslugere.



Treansigtet hoved, guddom fra Mohenjo-Daro. Det ældst kendte. Efter Vadetokaia 1967.

Lever videre som trolde

Et typisk eksempel på en sådan variant er de tre hoveder nederst på træportalen fra den norske stavkirke i Hemsedal (nu museet i Oslo). Et andet norsk eksemplar i træ findes på Nationalmuseet i København. På et vist tidspunkt er det blevet opfattet som en trold i kamp med Holger Danske. Allerede på det gyldne alter fra Sahl havde kirken fået trehovedfiguren anbragt som en forsvarlig lænket djævel i Helvede. I folkesagn lever han videre som trold.

Efter fremkomsten af artiklen i Kuml offentliggjorde direktøren for Stavanger museum i dettes årsskrift en gennemgang af en række nordiske trehoveder sammen med de efter renæssancen populære figurer med to ansigter, ofte kaldet Prudentia - forsigtighed. Da jeg ikke her i Paris har dokumenterne, kan jeg ikke navngive forfatterne. Men i begge tilfælde undgås ethvert forsøg på tolkning af disse billeders betydning, ja der tages endog afstand fra muligheden for at tillægge dem en fornuftig mening. Det er naturligvis lettere at placere dem som faldne hedenske „guder".



Detalje af portal fra Valdres, Norge. Nu i Nationalmuseet, København.

Et billede af tiden

Meget taler dog for, at man kan fastholde opfattelsen, at trehovedet først og fremmest må forstås som et billede af *tiden* med dens tre ansigter, *fremtid, nutid og fortid,* og at dets fortsatte popularitet



„Rebis" fra Basile Valentin. Hævdes at være frimurer-emblem, men dateringen 1659 er ældre end etableringen af Frimurer-ordenen (1717). Efter Boucher: La Symbolique maconnique. 1953.

netop ligger i, at det giver en visuel syntese af denne tidsinddeling, som alle mere komplicerede sprogformer engang har antaget som grundstruktur for udtalelser om tidsforhold, en inddeling, der i tidens løb har givet stof til megen eftertanke. De mange kalenderbilleder, der fremstiller januar, årsskiftet, som en trehovedet figur, såvel som alle trehovedfremstillinger af *ungdom, manddom* og *alderdom,* virker som udtryk for denne tradition. Denne betydning af figuren kan vanskeligt være tilfældig. Også den tredobbelte opfattelse af *himmel, jord* og *underverden* passer ind i dette billede, da underverdenen med de afdøde i sig selv er forestillingen om det, der har været, det jordiske om det, der er, og det himmelske om det kommende. Dette sammenhæng anfægtes ikke af, at disse forestillinger her bliver struktureret fra øverst over mellemst til nederst, altså rumligt.

Renæssancens Janushoved

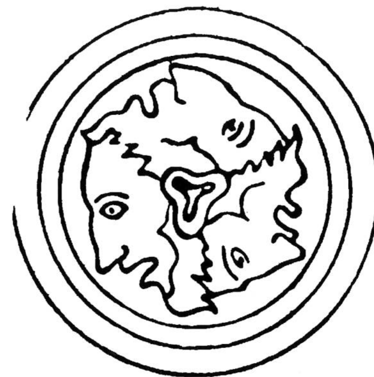
Når trehovedet og den tredelte tidsopfattelse blev upopulær i middelalderen, og fra og med renæssancen helt og holdent forsvandt til fordel for Janushovedet med de to ansigter og den dialektiske forestilling om den todelte tid, skyldes dette utvivlsom den endelige sejr for den kronologiske tidsopfattelse, som var blevet udviklet med den græsk-romerske historisme, og som først med relativitetsteorien afløstes af en ny tredelt tidsopfattelse, hvor nutiden ikke længere blot opfattes som et tidsløst øjeblik, men som et måleligt udbredt tidsrum.

Med denne nye tidsopfattelse er en dialektisk symmetriforestilling af fortid og fremtid blevet brudt. Denne havde ellers udfoldet en ganske spændende hermafroditisk eller androgyn symbolverden, specielt til sin billedrige forklaring af de såkaldte alkymistiske modsætningssammenhæng. Der kan næppe herske tvivl om, at vi i disse Yang-Yin-forestillinger også har en tradition, der går meget langt tilbage i kulturhistorien, og at de i høj grad støttede sig til en symmetriopfattelse af modsætningen mellem mand og kvinde som frugtbarhedsprincip.

Det kristne tre-enighedsprincip

Trehovedet, der i sin sibiriske form er udstyret med horn og andre dyriske attributter, synes at være et forsøg på at fremstille et syntetisk billede af altet, kosmos, tiden iberegnet, men opfattet som evigheden, den uendelige dimension. Ved at timeliggøre tiden, ved at gøre den kronologisk målelig, fik evighedsbegrebet ikke længere noget at gøre med tidsbegrebet. Det blev idealiseret

og gjort absolut guddommeligt. Men selv om det så af kirken, der var hævet over det timelige, blev forbudt at fremstille den kristne guddommelige treenighed som et menneske med tre ansigter, kunne man dog specielt i kætterske områder omkring Svejts, Czekoslovakiet og Østrig ikke forhindre, at der opstod mange malerier af trehoveder, helt op til forrige århundrede, fremstillende den kristne treenighed. Striden om disse billeder har utvivlsomt en direkte sammenhæng med voldsomme stridigheder omkring selve opfattelsen af det kristne treenighedsprincip, som har rystet kirken og fremkaldt blodige og skånselsløse krige. Det kan virke besynderligt, at den moderne naturvidenskab igen har åbnet denne gamle konflikt omkring tidsopfattelsen, der tidligere udtrykte sig i et religiøst billedsprog, og som ortodokse katolikker og protestanter forlængst regnede med var endeligt skrinlagt.



Sibirisk figur med pandeøje. Ca. 1800 f.Kr. Efter Vadetokaia 1967.

Flere varianter

Foruden hovedet med de tre ansigter findes der flere andre varianter i fremstillingen af denne treenighed, f.eks. en virkelig trehovedet figur, hvor hvert hoved har sin egen hals. Sådan er figuren på guldhornet. Den holder med den ene hånd en buk bundet med forbenet og har en økse i den anden hånd. Det ser ud, som om dyret skal ofres. Til samme type hører den omtalte trold fra Nationalmuseets norske træportal, og den figur med tre hoveder, som findes på det svenske vævede billedtæppe fra Skog. En tredje antik kompositionsform sammensætter de tre ansigter i en løbende bevægelse som et hjul. Sådanne kendes ikke i Norden, men det svarer måske til de tre løbende ben. En anden sammensætning, der er godt repræsenteret i vikingetidens kunst specielt på den trefligede fibula, har tre hoveder, hvis halse går ud fra samme centrum, eller omvendt vender håret mod samme centrum.

En kronet figur med tre ansigter, fra et i øvrigt meget interessant astronomisk kalkmaleri i Eskelhem kirke, Gotland, har to fiskehaler som en havmand. Underkroppen er en kæmpestor maske med skæg, og han synes at drikke af en skål. En trehovedet havmand, der holder sig i to fiskehaler, findes også i Baseler Münster, Svejts.



Hoved med tre ansigter og dyrekrop. Træskæreri, Gothem kirke, Gotland.

En anden mærkværdig trehovedet figur på Gotland er fremstillet på et kalkmaleri fra Vamlingbo. Den har et en face-ansigt med skæg, og to profiler hver med lang næse og vækster ud af munden. Et lignende tema findes på et træskæreri, Gothem kirke, sammested. Men hvor det sidste har en dyrekrop, deler den før-



Hoved med tre ansigter og to modstillede dyrekroppe. Kalkmaleri, Vamlingbo kirke, Gotland.

ste sig i to modstillede dyrekroppe med fælles, omend treansigtet hoved.

Denne version havde jeg ikke truffet på, før jeg nu genfandt en lignende på den udstilling af jugoslavisk kunst, der i øjeblikket afholdes i Paris. Den fandtes som illumination til et middelaldermanuskript, og bar på sit hoved en søjle. Kan dette sammenhæng vidne om Gotlands østeuropæiske forbindelser over Kijef? Det skal jeg ikke kunne udtale mig om. Men det var gensynet med denne figur, der gav mig lyst til at skrive lidt om tidens tre ansigter og deres forekomst i nordisk kunst.

Dalmålningar og historisk realisme

I 1947 skrev Jorn om en gruppe svenske Dalmålningar. Artiklen blev oversat til svensk, men udkom ikke. I 1948 kom et kort sammendrag af den i det tjekkiske tidsskrift Blok, og i 1949 et resumé heraf i tidsskriftet COBRA nr. 1. Artiklen er oversat fra det svenske manuskript.

Hvorfor finder man aldrig folkekunsten repræsenteret i de store bøger, som vore kunsthistorikere skriver om den nationale kunst og den internationale kunstudvikling? Selv hos kritikere, der prætenderer at gå ud fra sociale og folkelige interesser. Man siger, at folkekunsten ikke er rigtig kunst. Hverken i sin litterære eller billedmæssige form. Man kalder det folklore, hvad der nærmest er ensbetydende med historiske kuriosa. Men når man ser, hvor lidt de akademiske kredse i dag forstår den enhed, der eksisterer mellem folk og kultur, at kulturen er et resultat af folkets skabende kraft, så forstår man, at det er et privilegium at eje kunst, så forstår man alt, så forstår man, at menneskene ikke kan se det, som de ikke *vil* se.

At denne blindhed har resulteret i et usandt billede af kulturlivet er én sag, og at denne udvikling har stødt de skabende kunstnere ud i en stadig større parasittilværelse er noget andet, men at denne kunstneriske uafhængighed skulle være en fordel kan næppe være sandt, når kunstneren for at få sociale arbejder, opgaver i samfundets tjeneste, for at kunne arbejde for folket, må *lyve*, formelt og indholdsmæssigt.

Uden nærmere at analysere folkekunstens kulturelle betydning, og uden at bringe mange historiske og kulturelle data om det her foreliggende materiale om svensk folkekunst søger jeg blot at vise nogle billeder som jeg synes om, billeder, der er skabt af mennesker, som har haft den barnlige glæde at se billeder, at omgås med billeder, og som har skabt en billedverden, som svarer til deres behov.

Det er ikke nogen egentlig anonym kunst, mange af disse kunstneres navne kender man endnu den dag i dag, den er ikke skabt af professionelle kunstnere, men af bønder, som havde denne gave at kunne se billeder, og som vandrede omkring i byerne om vinteren, når de ikke kunne arbejde med deres landbrug, for at lave billeder til de andre bønder. Denne kunst er som den bedste kinesiske kunst gjort af amatører.

Disse svenske vægmalerier er malet på papir, let grundet lærred eller på trævægge med vand- eller oliefarve. Det mest almindelige er vandfarve på lærred. Nogle er gjort til en bestemt plads, andre blev rullet sammen og kun hængt op ved helligdage eller familiehøjtider.

Side 46:
David og Goliat. Olhans Olof Jonsson (1790-1878). Nordiska Museet, Stockholm.

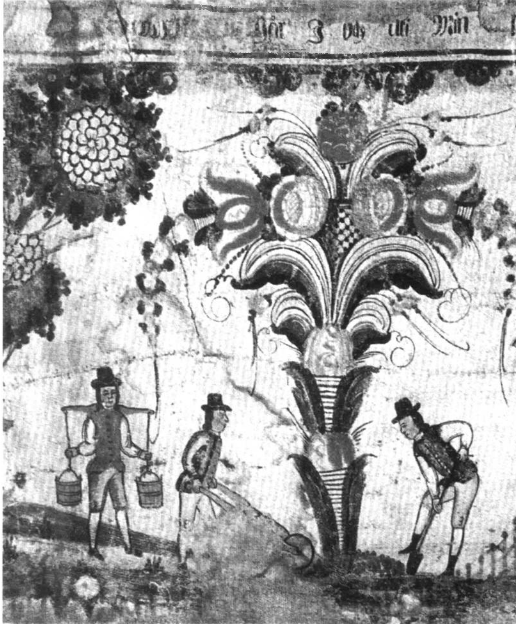
Side 47:
Tobias og englen. Olhans Olof Jonsson (1790-1878). Nordiska Museet, Stockholm.

Dawid slår den store Fylisteen Goljatt. Som war 6. alnar lång. 1 sta S. B. 17. C. m. 18




Töbia sade. Så faren åstad. Gud ware med eder på wägen. Och hans Angel ledsage eder. 5.C. 21.

Det svenske folk holder af festligheder, de forstår at feste sammen, at forene en fri og løssluppen livsglæde med en højtidelig, stilfuld og farverig organisation og tradition. Det er kun i vor moderne opløste tid, at festen er blev revet løs fra sin sammenhæng med livets højtider. Og endnu i dag kan man i afsides egne i Sverige finde bønder, som lever, arbejder og fester og fejrer højtider på samme måde, som disse billeder viser, som tror på de samme ting, som de mennesker, der har gjort disse billeder, men for øvrigt er denne folkekultur døende, også i Sverige.



Vingårdsmanden. Winter Carl Hansson (1777-1805) Zorn-museet, Mora.

Hvad har disse mennesker troet på? I almindelighed kan man helt enkelt se disse billeder som udtryk for en naivt oprigtig og barnlig religiøsitet. Det er sandt, at disse billeder for det meste er prægede af en bibelsk mytologi, og at de med forkærlighed beskæftiger sig med de ældste jødiske sagn. Men behandlingen af disse emner viser på en ejendommelig måde, hvorledes denne motivverden er smeltet sammen med den tid, det miljø og det folk, som har skabt billederne. De *historiske* motiver er ikke opfattet historisk, men *symbolsk.* Abraham, Isak, David, Goliat, Absalon, Salomon o.s.v. er ikke jøder, men svenske bønder fra 17- og 1800-tallet. Kunsthistorien regner det for et *realistisk* fremskridt, når de klassiske kunstnere begyndte at anvende jøderne som model for deres religiøse billeder og Palestina som baggrund for den kristne mytologi. Det kalder man „historisk realisme". I denne mærkværdige terminologi bliver de svenske billeder *urealistiske.* Ikke fordi de anvender en fremmed motivkreds, men fordi de ikke er *historisk* korrekte, som om man kunne fremstille noget andet end *sig selv* og sin egen tid realistisk og historisk korrekt. *Den „historiske realisme" opfatter man i dag som en illusionistisk indlevelse i en tid, som ikke længere eksisterer, og et miljø, som man overhovedet ikke kan vide noget virkeligt om, som man i hvert fald ikke har oplevet.*

At den svenske bondebefolkning kunne fremstille de bibelske billeder med så stor en *sand* realisme, og anvende dem som symbol for deres eget liv beror uden tvivl på, at *deres livsorganisations sociale struktur havde store ligheder med israeliternes patriarkalske historie.*

De svenske bønders ukomplicerede og rationelle sociale indstilling viser sig tydeligt i gengivelsen af kongen, biskoppen, bonden og bondekonen, hvorover der står: *Kongen siger: Jeg regerer over jer alle, og biskoppen siger: Jeg underviser jer alle, og bonden siger: Jeg giver jer alle føden.*

Hjemme sidder bondekonen og siger selv: *Jeg klæder jer alle.* Det er, som om hun optræder i opposition til de tre store autori-

teter, og som om maleren vil vise os sine specielle sympatier for hende. Kvinden har altid haft en meget fri stilling i de skandinaviske lande.

Denne frie tone mellem de to køn kommer også til udtryk i billedet af *det unge kærlighedspar*, som mødes ved livstræet. Manden hilser kvinden med ordene: „God dag min ven og rose, kan jeg sove hos dig?" Eller i den humoristiske tegning af hanrejen og den kendte foryngelsesmølle, ungdomsmøllen.

Skal man herudover forklare, hvad disse mennesker troede og satte deres lid til, så må man sige, at de for det første havde en stærk tro på sig selv, en tro som viser, at de identificerede sig med såvel gud som konge. Disse *autoriteter* har også haft deres fulde tillid. Det er ikke let at se, om et billede forestiller guden, kongen eller blot bonden selv. Kronen, som i de fleste andre lande er forbeholdt kongen og dronningen, findes altid på sin oprindelige vis i Sverige som *folkelig prydelse ved bryllup*. Det var for dette folk, og ved disse billeders tilblivelsestid, at Napoleons general Bernadotte blev konge.

De billeder, som her reproduceres, er alle fra landskabet Dalarne. De er ikke de bedste og heller ikke de mest typiske repræsentanter for disse bondebilleder. Denne gruppe er specielt udvalgt, fordi dens sammenblanding af to stilarter virker forvirrende, den viser slutningen og opløsningen af en kunstnerisk tradition, den nærmer sig en mere tilvant europæisk stil, og er derfor i sit sprog lettere at forstå. Det er lettere at trænge ind i svensk folkemaleri, hvis man går ind her.

Europas folkekunst er i de enkelte lande indtil nu kun blevet behandlet ud fra en rent chauvinistisk indstilling. Hvis man undersøger den ud fra en almenmenneskelig og international opfattelse, da viser hele Europas folkekunst en forunderlig sammenhæng og indre enhed tværs over grænserne og står i en fælles modsætning til de klassiske kunsttraditioner. Forskellen mellem en svensk dalmålning og tjekkisk glasmaleri er mærkværdigt lille, det poetiske indhold knytter dem til de moderne amerikanske negres spirituals. Den katastrofale modsætning mellem orient og occident, som eksisterer i vore såkaldte højere kulturlag, findes slet ikke i folkekunsten. Det er den eneste kunst, om hvilken man i sandhed kan sige, at den er international i stil og indhold, samtidig med, at den har sit klare lokale præg.

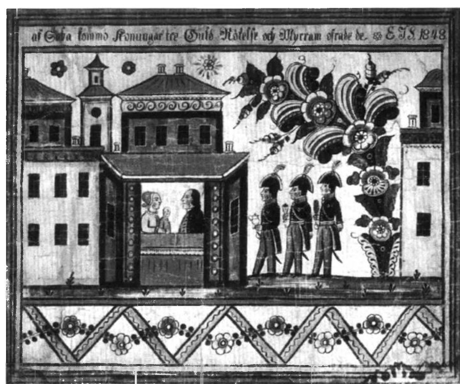
Et interessant billedelement er den mærkværdige plante, som dukker op overalt i denne kunst, et træ med fantastiske blomster og arabesker. Det er næppe forkert heri at se det almenmenne-



Fæstemø. Nordiska Museet, Stockholm.



Rytter fra Dalarne.
Snarf Anders Andersson, 1820.



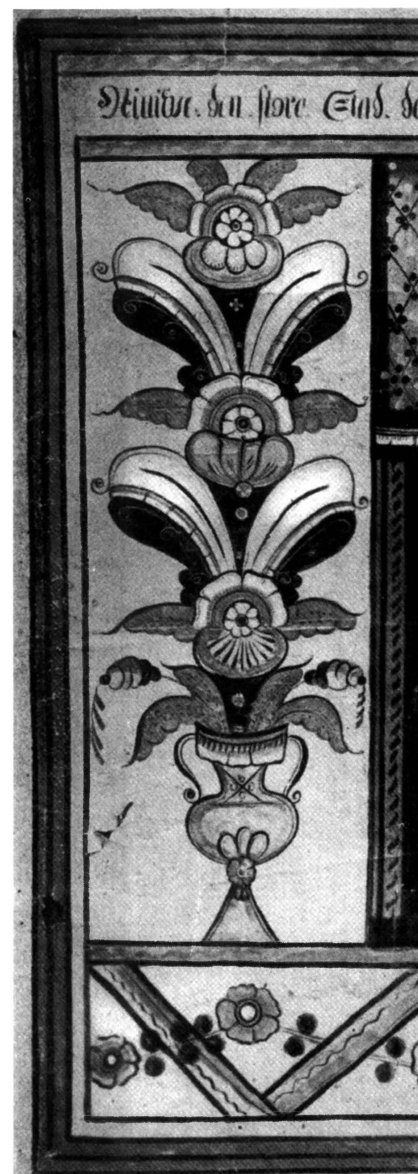
Tre vise mænd. Kers Erik Jönsson, 1848.

skelige symbol, livstræet, som har fået sin moderne parallel i juletræet. En mere elementær ejendommelighed er den billedmæssige kompositionsform. I modsætning til den klassiske kompositionssymmetri, som bygger billedet op i statiske stillinger, i hvad man kan kalde dramatisk kontrapunktik, er disse billeder så at sige skrevne i en dynamisk fremadskridende kompositionsform, præget af en vandrende billedaflæsning, ligesom de folkelige billedserier i vore aviser. Ord og tekst knytter sig til billederne på en malerisk måde, snart over, snart under eller inde i billedet, og de indgår i selve billedets opbygning ligesom de kinesiske bogstaver eller moderne vittighedstegninger. Farven er klar og stærk uden underfundighed som i en barnetegning og med samme rige sikkerhed og undertiden endog raffineret penselføring. Denne værdigt fremadskridende dynamiske billedform uden kontrapunktik og indre dramatisk spænding genfinder man overalt i de gamle kulturer, i de egyptiske vægmalerier, de gammelmesopotamiske, og hos de indianske Inka og Mayafolk. Den er uforenelig med den klassiske europæiske naturalisme. Et typisk bevis på dette er den romerske Trajansøjle, som er et håbløst sammensurium af arme, ben, kroppe og hoveder.

Men ser man bort fra de historiske, de almenteoretiske og formelle interesser, de stilistiske vurderinger, som kan have en principiel betydning i fremtidens formskabende arbejde, hvilke kunstneriske interesser kan netop disse svenske billeder da have for os? Kunsthistorien synes ikke at have fundet nogen interesse i dem. Spørgsmålet er, hvor man finder de kunstneriske værdier. Søger man dem i den højeste formelle bearbejdelse, så må det medgives, at disse billeder kun har ringe værdi. Deres teknik er primitiv og deres teoretiske viden er ringe. Men søger man den kunstneriske værdi i det menneskelige indhold, da bliver spørgsmålet, hvad man finder mest værdifuldt i mennesket. Søger man som surrealisterne det komplekse og konfliktbetonede, det dramatiske indhold, da går man uden interesse forbi dalmålningerne. Bryder man sig derimod om den enkle harmoni, den konfliktløse sensualitet, holder man mere af det end af den hæmmede sensibilitet, så bliver denne kunst noget af det mest interessante i nyere europæisk kunsthistorie. Den er gjort med den enkle overlegenhed, som den civiliserede kunst gerne kalder barnlig. Det er let gjort, „une peinture gratuite", som et barn kan lave det, som man plejer at sige. Let gjort og lykkeligt oplevet, altså inferiør kunst, og dog, er det nu også sådan?

Er det egentlig ikke formelt set den naturlige billedform at kunne udtrykke sig spontant, er det ikke indholdsmæssigt set den naturlige livsform spontant at kunne anvende sine kræfter i et livsbekræftende arbejde. Er det egentlig ikke naturligt at leve et harmonisk liv og enkelt og harmonisk at kunne udtrykke dette liv i kunsten. Er denne kamp med det maleriske stof, er denne kamp for livet, som vi i dag kalder „at leve“, er den virkelig livet? Det naturlige liv er intet drama. En fødsel er intet drama, ingen kamp. Der skal to modsætninger til, for at der kan blive kamp. En kvinde „kæmper“ ikke for at føde sit barn. Hun må *arbejde*, og det kan gøre ondt, men en „kamp“ er det ikke, for intet *kæmper* mod denne fødsel. Skibet kæmper ikke mod storm og hav, for vinden og vandet kæmper *ikke* mod det. Det forekommer mig, at denne teori om kampen for livet blot er en gentagelse af den gamle metode i naturen at se det samme, som man oplever i samfundet. Ældre tider så i naturen en spejling af samfundet: Solen - kongen, månen - dronningen, o.s.v. Vi ser i naturen alles kamp mod alle, vort samfunds lov. Er det rigtigt ?

Skildrer disse billeder noget aktuelt? For os nutidsmennesker kan de ikke anvendes som en aktuel *social realitet*, men jeg holder af dem. Det er alt, hvad jeg ved. Jeg holder af deres indhold og deres form. Det er måske romantik, men hvad kan jeg gøre ved det? Når den sociale virkelighed ikke er behagelig, kan jeg naturligvis kæmpe mod den, men med hvilket mål? *Da må jeg jo også have en drøm om noget bedre inden i mig.* Jeg ønsker ikke at gå tilbage, men når jeg går fremad, så må der findes noget, som *jeg* kalder *fremad,* og det er *den menneskelige glæde.* Var disse mennesker glade? Nej, de var også undertrykte, men ikke *i den grad* som vi er nu. De drømte også om et paradis, men dette paradis lignede meget et sted, et eller andet sted i Dalarna i Sverige.



Blomsterranke. Hjelt Per Persson, 1851.



Marias og Elisabeths møde, o. 1840.

Gjessings regel
- hyldest til en stor nordmand

Uddrag fra afsluttende artikel i Tegn og underlige gerninger fra 1970.

Da jeg i 1961 opdagede en mængde ristninger på kirkerne i Normandiet, besluttede jeg at lade fotografierne, som Gérard Franceschi havde udført, offentliggøre i en bog. Teksterne håbede jeg at få fra nordiske og franske videnskabsmænd, men de franske ville ikke have med sagen at gøre. Jeg regner med, at det er, fordi de ikke selv havde lagt mærke til dem. Det forklarer naturligvis ikke det hele, for de vidste næppe rigtigt, hvad de skulle mene om dem.

En glædelig overraskelse var det derfor, at den norske arkæolog og senere etnolog og sociolog, professor Gutorm Gjessing, der er kendt for at have publiceret størsteparten af de norske helleristninger, inden han helligede sig sociologien, gik til opgaven og gennemgik materialet.

Også han måtte, som jeg, blive slået af ligheden med de nordiske bronzealderhelleristninger. Men hvordan er det muligt at forklare, at vi genfinder alle disse billedmotiver på kirkerne i Normandiet to tusinde år efter, at de florerede i Norden? Skålgruber, cirkler med og uden kors, slanger, spiraler, skibe, fugle, fodsålsaftryk, håndaftryk, dansende figurer med den ene hånd hævet og den anden sænket, figurer med enorme hænder, pløjescener, hjorte, køer, heste osv. bortset fra tegn af nyere oprindelse. Skulle det være muligt, at vikingerne i Norden måtte have bevaret denne billedverden lige fra bronzealderen i en nu forsvundet og forgængelig fremstillingsform?

På trods af, at dette kan virke ret fantastisk, er det dog efter Gjessings mening den mest sandsynlige forklaring. Hvordan skal man ellers forklare deres forekomst? Folkemindet er utrolig sejlivet, specielt i Norden. Denne kendsgerning belyser Gjessing med mange eksempler, f.eks. folkesagnet i Bolling, der fortalte, at en vogn med guld var blevet sænket ned i Dejbjerg mose. Da arkæologerne i 1881-83 begyndte deres udgravninger, fandt de ikke blot én, men to Dejbjergvogne fra før-romersk tid. I to tusinde år vidste folk på egnen dette.

Men er en tradition så vedholdende, hvorfor finder vi da ikke de samme tegn i Norden op til nyere tid? Dette var det andet spørgsmål, som Gjessing skulle give en forklaring på, og det er i denne forbindelse, at han fastslår det epokegørende princip, som jeg tillader mig at kalde Gjessings regel. Han konstaterer nemlig, at en metode eller en tradition opfører sig ganske ander-

ledes i det miljø, der har skabt den, end omplantet i et miljø, hvor den ikke er i overensstemmelse med sin oprindelse. Han siger ordret: „Når en tradition er omplantet i et nyt miljø, er den ofte præget af en tendens til at forstene, til at hærdes og lukke sig inde i sig selv i en fuldstændig uforanderlig form.“

Det drejer sig her ikke om en regel, hvis konsekvens er uddraget af det materiale, som jeg har lagt på bordet. Tværtimod. Det er en foræring, som Gjessing med en flot gestus tilkaster mig, en konsekvens af en livslang opofrelse i tjenesten for erkendelsen af det menneskelige, og i tydningen af de spor, som menneskene efterlader sig.

Det ser måske ikke ud af så meget. Reglen er, som så mange af de fundamentale grundregler, der bestemmer vor tænkning, så selvfølgelig, at man synes at enhver kunne have sagt dette, at enhver forsker ved det, men det er Gjessing, der har udformet denne regel.

Jeg skal ærligt indrømme, at heller ikke jeg fandt noget særlig mærkværdigt i Gjessings eksempel, som fremhæver den forbavsende konservatisme, der har bevaret det gamle nordiske sprog på Island og Færøerne. Det var først, da min franske ven Noël Arnaud begyndte at hidse sig op og påpege det generelt brugbare i denne regel, at jeg begyndte at spekulere dybere over sagen. Han henviste til det ejendommelige renæssancefransk, som stadig er gældende hos de franske canadiere. Komisk nok viser de her nævnte eksempler alle hen på en lingvistisk regel, men dens anledning er billedmæssig. Vi har altså her, hvad jeg vil kalde en betegnende eller semantisk regel, fælles for sprog og billeder, uafhængig af begge, bag ved begge disse foreteelser, direkte udtryk for menneskenes være- og handlemåde uafhængigt af, i hvilket system, lingvistisk, billedmæssigt etc. dette giver sig udtryk. Vi har her et grundelement i en generel semantisk morfologi.

På denne måde bliver Gjessings regel, „the missing link“ det sensationelle bindeled mellem to studier, der før var uforenelige, sprogstudiet og stilstudiet.

Omplantningen af en tradition i et nyt miljø gælder i tid såvel som i rum. En ny civilisatorisk-teknisk metodik har den samme virkning som en omplantning fra en kulturkreds til en anden, og Gjessings regel gælder i begge forhold. Vi behøver blot at betragte det latinske sprog før og efter reformationen. Før reformatio-

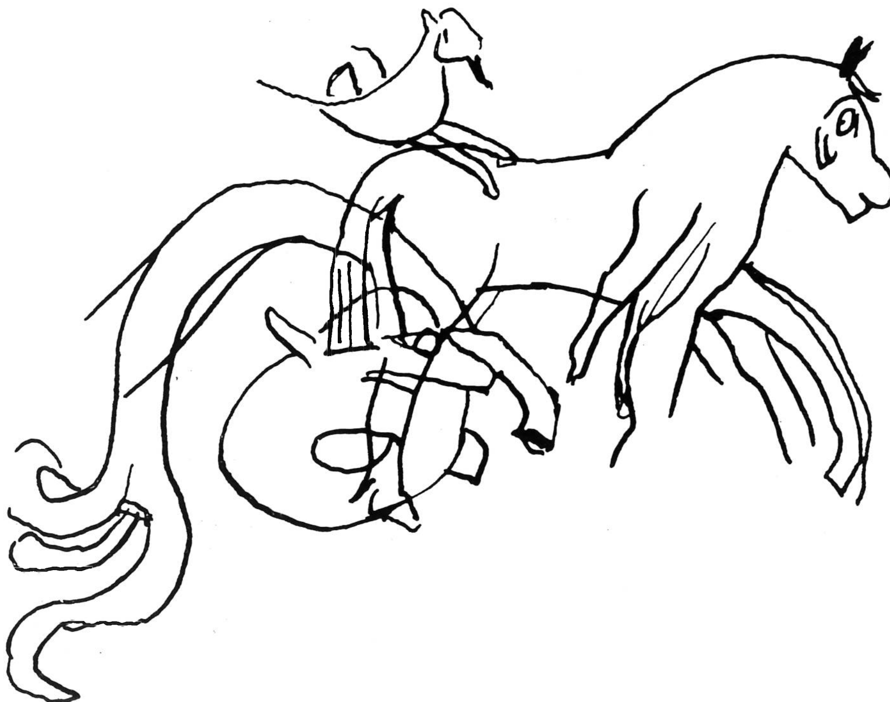
Side 54-55:
Grafitti. Eglise de Creton, Haute Normandie, Frankrig.





nen var det et fællessprog for et vesteuropæisk konkret åndeligt fællesskab. Det blev da radbrækket og omformet, som ethvert levende sprog bliver det. Efter reformationen blev det mere og mere perfektioneret og dødt, men hvad Gjessing påpeger er, at det blev perfektioneret, netop fordi det blev bevaret som en døende eksklusivitet for et isoleret åndsaristokrati, det Grundtvig kaldte den sorte skole. Blot må vi i sandhedens navn gå endnu videre og fastslå, at det samme skete med Grundtvigs tanke, da den blev en isme, et dogme, en symbolsk tænkning.

Det er her, Gjessings regel virkelig griber i dybden af menneskeånden, i beskrivelsen af overgangen fra tegn til symbol. Alt, hvad vi lærer fra andre uden selv at have oplevet det som en menneskelig begivenhed, bliver en symboliseret, forstenet og lukket form. Men hvor mange af disse forstenede former er vi ikke tvunget til at trække af sted med hele livet igennem? Jeg kan jo ikke gå ud og slå et menneske ihjel for at overbevise mig om sandheden af, at jeg ikke må dræbe. Gjessings regel er en lov, som karakteriserer en mængde af, hvad jeg personligt gør og tænker hele tiden og ikke blot jeg, men alle, om de vil indrømme det eller ej. Den bevidste udformning af en sådan regel berettiger efter min mening Gjessing til Nobelprisen. Men se, om han får den.



Fra efterskrift til Folkekunstens Didrek

Hvad er det, der i den grad fascinerer os ved synet af billeder og former fra gamle tider? Hvad får os til at lytte til ældede, fjærne ord og beretninger? Hvad sker der når vi søger kontakt med disse fantasier, fremmede for vore egne drømme, men hvormed vi dog synes at have een eller anden hemmelig kontakt?

I et præludium har digteren Wordsworth sammenlignet vor famlende usikkerhed i forsøget på at skue ind i den forløbne tid med det billede man oplever set fra en båd på en stille sø når man stirrer i vandet, der toner sig i stigende dunkelhed. Man aner en bund i dybet med farver, former og usikre omrids. Spejlingerne fra træer, himlens skyer, ja fra ens eget ansigt blander sig ind i billedet, der nu og da fordrejes af bølgende dønninger for så pludselig for en tid helt at forsvinde i en krusning af overfladen der kommer og går, man ved ikke hvorfra og hvorhen.

